ROK VII.
1 9 3 5
Nr. 2 (14)

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Nr. 14.

NAKŁADEM i DRUKIEM
FABRYKI PŁYT, BŁON
i PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH
„ALFA"
BYDGOSZCZ

Nakład
25.000

Rok VII. 1935. Nr. 2.

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

WYCHODZĄ 2 RAZY ROCZNIE, 1 KWIETNIA i 1 PAŹDZIERNIKA
POD REDAKCJĄ DR. T. ORŁOWSKIEGO.
Wydawca: „ALFA“, Fabryka płyt, błon i papierów fotograficznych w BYDGOSZCZY.
„NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE“ można otrzymać bezpłatnie w wszystkich składach artykułów fotograficznych.
Wszelką korespondencję adresować: „ALFA“ Bydgoszcz.

Jan Bułhak, Wilno.

Dawid Oktawjusz Hill.

Pierwszy artysta-fotograf świata (1802—1870).

Wynalazek fotografji został dokonany prawie jednocześnie we Francji przez malarza Daguerre'a w roku 1838 i w Anglji przez fizyka Talbota w roku 1841. Dagierotypja przyszła pierwsza do określonego wyniku, dając pojedyńczy wizerunek-unikat na płycie miedzianej i stąd pochodzi jej rozgłos i powodzenie w ciągu dłuższego okresu czasu. Zagadnienie fotografowania było rozstrzygnięte, ale sprawa powielania odbitek fotograficznych tak zasadniczo ważna w tem odkryciu, pozostawała otwarta. Pomimo swego szybkiego i szerokiego rozpowszechnienia, sposób Daguerre'a nie wyszedł poza granice traktowania użytkowego i nie stał się polem rozwoju i rozbłyśnięcia żadnej wybitniejszej osobowości artystycznej.

Inaczej miała się rzecz z wynalazkiem Talbota. Talbottypja, zwana z początku „kalotypją“ poszła drogą odmienną, bliższą fotografji późniejszej, opartej na powtarzalności odbitek pozytywowych. Talbot nie dąży śladem Daguerre'a, nie przenosi obrazu ostatecznego na płytkę metalową, lecz zwraca się w stronę papieru, jako materjału światłoczułego, otrzymuje negatyw papierowy i ten kopjuje w dowolnej ilości odbitek pozytywowych na wynalezionym również przez siebie papierze chlorosrebrowym. Tu więc dopiero została poraz pierwszy odkryta i osiągnięta podstawowa metoda fotografowania prawdziwego i zupełnego, a przytem metoda, do której tak chętnie wracają dzisiejsi bromiści, pracujący sposobem wtórnika papierowego. Talbottypja stanowiła zatem w porównaniu z Dagierotypją wielki krok naprzód i ona dopiero rozwiązywała naprawdę zagadnienie fotografji. A przytem miała tę niezwykłą przewagę, że trafiła bezpośrednio do rąk właściwych, że w ręku malarza Dawida Oktawjusza Hilla zabłysła odrazu pełnią wyrazu artystycznego, stała się nowym, dotychczas nieznanym środkiem wypowiadania się, równym grafice. Ten pierwszy eksperymentator, obdarzony talentem plastycznym

i śmiałością inwencji, zużytkował z przedziwną skutecznością niemowlęce zaczątki fotograficzne i stał się, bez zamiaru i świadomości, praojcem dzisiejszej fotografiki. Historja sztuki zapomniała o malarzu, jako o jednym z mniej wybitnych w dostojnej plejadzie doby ówczesnej, ale w dziejach fotografji imię i dzieło Hilla pozostanie nazawsze, jako trwała i szacowna pozycja, jako świetnie zapisana pierwsza jej karta.

Dawid Oktawjusz Hill, urodzony w Perth w Szkocji w roku 1808, był malarzem pejzażystą, kształcił się w Edynburgu i obok malarstwa olejnego uprawiał również z zamiłowaniem litografję, odtwarzając malownicze jeziora, zamki i przyrodę swej pięknej ojczyzny, interesował się w związku z grafiką także nowym wynalazkiem Talbota, z którym stykał się osobiście. W roku 1843 zabrał się do kalotypji w ściśle określonym celu i stworzył w ciągu pięciu lat (1843—1848) całą galerję doskonałych portretów wybitnych osobistości współczesnych. Te wizerunki ludzkie, jakgdyby rysowane zapomocą fotografji, odznaczają się wyborną charakterystyką, pogłębionym wyrazem, szlachetnością układu, harmonją światłocienia i temi zaletami mogą współzawodniczyć z płótnami najlepszych tamtoczesnych malarzy.

Hill był jako malarz jednym z założycieli Królewskiej Szkockiej Akademji Sztuk Pięknych w Edynburgu. Przypadek jedynie uczynił z niego fotografa. W roku 1843 otrzymał zamówienie na wielki obraz współczesny pod tytułem „Rozłam w kościele szkockim“, w którym miało figurować do pięciuset osób — założycieli Wolnego Kościoła Szkocji, biorących udział w tym uroczystym akcie. Ażeby zaoszczędzić sobie czasu i ułatwić skomplikowane zadanie odręcznego szkicowania wszystkich portretów, umyślił Hill przywołać do pomocy fotografję, a raczej „kalotypję“. Ale i ta technika nie była łatwa. Papier negatywowy miał światłoczułość bardzo nieznaczną. Naświetlenie takiej „płyty“ papierowej trwało początkowo godzinę bezpośrednio w słońcu, zanim nie udało się wynalazcy skrócić ten czas „tylko“ do kilku minut. Talbot wciąż pracował nad ulepszeniem swego wynalazku i byłby może jeszcze zwlekał z jego ogłoszeniem, gdyby nie opublikowanie odkrycia Daguerre'a, które było dla niego przynagleniem.

Portretowanie fotograficzne tak zainteresowało i pochłonęło Hilla, że niebawem zapomniał o celu, dla którego był je rozpoczął i zamówiony obraz przez wiele lat leżał odłogiem. Fotograf zmusił malarza do milczenia. Ale zato w ciągu lat 1843—1848 powstały tysiące portretów „kalotypowych“ pierwszorzędnej wartości. Artysta potrafił przenieść na soczewkę wszystkie zalety swego pendzla i poruszać się w nowej i tak obcej sobie dziedzinie równie swobodnie, jak to czynił w malarstwie. Tylko nieznaczna część tego olbrzymiego dzieła dotrwała do naszych czasów, kiedy znowu uprzytomniono sobie jego wartość artystyczną. Uprzednio upatrywano w niem tylko zajmujący dokument historyczny, który traktowano raczej z pobłażliwem politowaniem nad „prymitywnością“ jego środków technicznych. A przecież dzisiaj biją w oczy każdemu niepospolite zalety tych mistrzowskich portretów, ich dostojna prostota i żywa ekspresja psychiczna.

Pracownia malarza-fotografa znajduje się w miejscowości Rock House pod Edynburgiem, u stóp góry Calton Hill, skąd roztacza się rozległy

widok na miasto i na romantyczną okolicę, związaną z imieniem Walter Scotta. Tam rodzi się piękna wiosna ery fotograficznej. Posłuchajmy, jak o tem mówi rozmiłowany dziejopis Hilla, Heinrich Schwarz, który wydał o nim piękną książkę.

„Na uboczu od miejskiego gwaru, a jednak nieomal w samym Edynburgu, przy skłonie drogi, wiodącej ku górze Calton, ku czarownemu widokowi na zatokę morską Firth of Forth i na szczyty szkockiego wysokogórza, stoi dom Hilla. Na południu szerzy się barwna pstrocizna starego miasta z sędziwemi domostwami i wąskiemi zaułkami, a na zachodzie rozkładają się zarysy nowej dzielnicy. Dom Hilla panuje nad krajobrazem, w obliczu morza, gór i nieba. W takiem otoczeniu powstaje dzieło fotograficzne Hilla, jako cząstka świetnego rozkwitu kultury Szkocji i jej stolicy. Wszyscy znakomici ludzie poznają drogę do pracowni Hilla, są gośćmi Rock House i pozują tam do portretu. A potem, gdy ogromny szkicownik studjów portretowych jest zgromadzony, a zainteresowanie tym nowym sposobem portretowania wzrasta i upowszechnia się, przybywa do pracowni cała Socjeta Edynburga i Rock House staje się osobliwością miasta, skwapliwie zwiedzaną przez wszystkich, nie wyłączając tak znakomitych osób, jak John Millais, Francis Grant, John Ruskin. Niepodobna poprostu zliczyć liczby portretów, wykonanych przez Hilla w ciągu tych kilku lat. Zbiory Royal Photographie Society w Londynie, Royal Scottish Academy i Scottish National Portrait Gallery w Edynburgu zawierają powyżej tysiąca portretów, podpisanych tem nazwiskiem“.

W roku 1843 Hill stoi u szczytu swej nowej twórczości. Trudności techniczne są opanowane i wola artysty kroczy świadomie i władczo ku dopełnieniu zamierzeń.

Dla fotografów dzisiejszych, wybredzających w udoskonaleniach techniki, będzie może nieobojętne zaznajomienie się ze sprzętem, którym Hill wykonywał swoje „kalotypje“. Za przykładem Talbota używał kamery własnego wyrobu, naśladującej oryginalny model Daguerre'a, zbudowany w Paryżu przez Alfonsa Giroux. Była to zwyczajna skrzynia drewniana z wbudowanym objektywem, który był otwierany i zamykany zapomocą prostej zasuwki. Objektyw stanowiła podwójna widokowa soczewka achromatyczna o krótkiej ogniskowej z przysłoną przednią (nie centralną). Pochodzenie soczewki nie jest pewne. Mogła być zbudowana przez paryskich optyków Vincent i Charles Chevalier, dostarczycieli soczewek do Dagierotypji, albo też może przez angielskich konstruktorów optycznych Thomasa Dawidsona w Edynburgu lub Andrew Rossa w Londynie. Wprawdzie w roku 1841 zaczynał już być znany w Anglji wynaleziony w 1840 znacznie widniejszy objektyw portretowy Petzvala, wykonany przez Voigtländera, wynalazek epokowy, wydatnie skracający czas naświetlenia i dający większą ostrość rysunku. Ale Hill pozostawał celowo przy swym słabszym i miękko rysującym objektywie achromatycznym, którym musiał naświetlać portrety w słońcu 3 do 6 minut. Za materjał negatywowy służył mu uprzezroczystniony woskiem papier rysunkowy Whatmana, którego wodne znaki są dotychczas widoczne na kopjach. Negatywy mogły być kopjowane obustronnie i były odbijane na papierze chlorosrebrowym i utrwalane świeżo zastosowanym tiosiar-

czanem sodowym. Wszystkie te materjały były oczywiście bardzo dalekie od dziś używanych pod względem jednolitości wyniku i łatwości stosowania i stanowiły abecadło nowej techniki fotograficznej.

Jeśli kalotypje Hilla oznaczały technicznie początek epoki, to ich treść obrazowa przedstawia ostatnią fazę długiego okresu malarstwa portretowego, poprzedzającego tę epokę.

O wspaniałym rozkwicie portretu angielskiego świadczą imiona takich mistrzów, jak Raeburn'a, Ramsay'a, Hogarth'a, Reynolds'a, Gainsborough'a, Romney'a i innych. Na takich wzorach kształci się pierwszy fotografik świata i tylko w takiem otoczeniu mogła dojrzeć szybko jego osobowość. W promieniach dogasającego słońca malarstwa zabłyska jutrzenka fotografji. I jak wszędzie, zaznacza się w Anglji to samo zjawisko: fotografja opanowuje portret, podkopuje minjaturę i litografję i współzawodniczy z malarstwem na polu praktycznem. Ale gdzieindziej fotografja nie potrafiła uczynić tego z należytą godnością, tylko w jednej Anglji i tylko w ręku czarodzieja Hilla, mocnego przyrodzonym talentem i rozległą, gruntowną kulturą plastyczną. Tym warunkom zawdzięcza on swą bezprzykładną w dziejach fotografji, zjawiskową wyłączność.

Ze szczególnem umiłowaniem kreśli H. Schwarz sylwetę artystyczną Hilla.

„Malarstwu ojczystemu zawdzięcza niewątpliwie Hill wyszkolenie i powodzenie w swej twórczości portretowej. Ale nie podporządkowuje się niewolniczo wpływom swoich mistrzów i dąży do osiągnięcia własnego stylu fotograficznego. Styl ten wyrasta z przeświadczenia, że fotografja jest środkiem odtwórczym samoistnym i odrębnym, podlegającym swoistym prawom, kryjącym się w jej właściwościach. Hill nie przekracza naturalnych granic, jakie mu zakreśla technika fotograficzna i nie miesza jej z techniką malarską, poprzestaje na tych ograniczonych, a tak bogatych w jego rękach środkach, jakie mu daje samo rękodzieło optyczno-chemiczne. Czarowną wymowę plastyczną jego obrazów stanowi cecha, która zawiera w sobie istotę fotografji; nieprzerwana ciągłość tonacyj graficznych od najjaśniejszych świateł do najgłębszych cieni. Ten sam cel i to samo hasło przyświeca ewolucji sztuki graficznej, która wychodzi z faktury grubokreskowej drzeworytu i poszukuje w nowożytnych technikach graficznych wysubtelnienia kresy i zróżnicowania plamy. Obydwa te kunszty kształtują świat estetyczny Hilla. Malarstwo zapewnia mu nienaganną kompozycję — prostotę i szlachetność układu modeli, ale tylko grafika pozwala mu wtajemniczyć się w bogate możliwości tonalne fotografji. Jego kamera wydobywa bezcenne skarby światła z cienistości mroku. Z tajemniczej głębiny tła wynurzają się miękkie półtony stroju i pośredniczą w przejściu do jasnej plamy oblicza. Płynny, falujący światłocień owiewa postacie i wiąże je harmonijnie z otoczeniem. Kamera Hilla stwarza odstęp perspektywiczny przez dyskretne stonowanie tła, nie stłacza ludzi i rzeczy w oświetleniu nielitościwie jednolitem, odbierającem modelowi urok niedopowiedzenia. Hill pozostaje wierny swoim pierwotnym środkom technicznym, chociaż szybko postępująca optyka już posiada narzędzia „udoskonalone" i te opanowują i przenikają cienie nawylot i wszelkie ich niedomówienia zastępują przeraźliwą wyrazistością. Jego metoda wymaga bezpośredniego światła słonecznego

i operowania na wolnem powietrzu — w plenerze. Pod otwartem niebem są przeważnie wykonane jego portrety „kameralne“ (we wnętrzach); mebluje się i udrapowuje na poczekaniu słoneczna ściana pracowni i tam mocne światło słoneczne łączy się z intymnym wyglądem komnaty“.

„Hill fotografuje przy wysokiem słońcu, padającem pionowo na twarz modela i nie obawia się największych kontrastów światłocienia, które niebawem zostaną uznane za niewłaściwe i szkodliwe. Przezwycięża mechaniczność rękodzieła trafnie podpatrzonem charakteryzowaniem swych modeli, a pracę odtwórczą wznosi do poziomu przeżycia duchowego. Studjuje wyraz twarzy, ruchy i nawyknienia modela i stara się wyrazić plastycznie pochwyconą jego osobowość. Przytłumia szczegóły stroju i otoczenia, jeśli wydają mu się nieistotne i uwydatnia wymowę twarzy i rąk, jako wyrazicieli duchowości osobnika. Albo znowu podkreśla szczegóły ubrania w sposób zdecydowany, by zwiększyć bogactwo graficzne i spotęgować stylowość obrazu. Obserwuje ludzi z uwagą i uporczywością, której nic typowego i odrębnego ujść nie zdoła. Przenosi pojęcie studjowania z malarstwa do fotografji, zdąża do wyniku ostatecznego przez szereg kolejnych etapów przygotowawczych, w których zmiany układu i oświetlenia znaczą mozolnie przebywaną drogę od pierwszej szkicowej próby do skończonego portretu. Niewyczerpaną różnorodnością mieni się rytmika jego motywów i ujęć, zaznaczając się to pochyleniem głowy, to położeniem rąk, to markowaniem jakiejś akcji, to dekoracyjnem udrapowaniem szat. Z niechybnem ostrowidzeniem zaklina Hill w swoich fotografjach — duszę“.

Tutaj nie od rzeczy będzie może wytłomaczyć, dlaczego przydajemy tak wielką wagę osobie malarza drugorzędnego, który nie zapisał się w historji kultury angielskiej niczem szczególniejszem i zostałby z pewnością zapomniany, gdyby nie był jednocześnie fotografem. Krytyka nieprzemyślana mogłaby pośpieszyć z oświadczeniem, że portrety fotograficzne Hilla są nam dziś obojętne mimo swej wartości artystycznej, skoro dana epoka wydała w malarstwie portrety jeszcze lepsze. Byłaby w błędzie. Dla historyka kultury fotograficznej ważną jest, cenną i niezwykłą ta natychmiastowa podatność fotografji do osiągnięć szlachetnych i godnych, tak niepodobna do jej późniejszych spaczonych dziejów. Świadczy ona dobitnie, czem może stać się najprymitywniejsze rzemiosło w ręku człowieka i artysty, a jednocześnie obnaża bezlitośnie ubóstwo duchowe i kulturalne tych wszystkich niepowołanych, co przejęli od Hilla kamerę, by ją rozmienić na drobne, sprofanować i ośmieszyć. Bo razem z Hillem skończyła się kwiecista wiosna fotografji. Nikt nie odziedziczył po nim jego kunsztu, nikt nie umiał wywołać w ludziach obojętnych takiego żywego współudziału twórczego, nikt nie potrafił zgromadzić wkoło swego warsztatu i osoby całego społeczeństwa, śledzącego i wspomagającego pracę artysty z żywem zainteresowaniem i z życzliwą uwagą.

Dla współczesnych Hilla objawienie się fotografji było głębokiem przeżyciem, pełnem czarownej, tajemniczej sensacji. Było to uczestniczeniem w jakiemś misterjum — znaleźć się oko w oko z przyrządem, który odtwarzał obrazy otaczającego świata, ukazywał samo życie w całej jego realnej prawdzie, a jednocześnie w pełni artystycznego stężenia, być świadkiem niepojętych czynności czarodzieja, który fascynował podwójnym

urokiem talentu i sztukmistrzostwa. Z relacyj i opinij tamtoczesnych wyziera szczery podziw dla niepojętej cudowności nowego osiągnięcia i emocja, jaką przejmował osobisty udział w jego celebrowaniu".

„Ale oko i objektyw Hilla nie poprzestają na zewnętrznej naturalności wizerunku ludzkiego i poprzez nią sięgają głębiej. Prześwietlając materjalną widomość człowieka, odkrywają jego istność wewnętrzną. Obraz pociąga nietylko charakterystyczną twarzą i pozą — wola mistrza zmusza człowieka do szczerości, nagina go do upatrzonej syntezy wyrazu, przeistacza rzeczywistość, podkreślając elementy istotne, a przytłumiając przypadkowe. Dokumenty sprawozdawcze ludzkie wznoszą się do poziomu sylwet duchowych — oczy i twarze zdradzają tajemnice losu. Postępując w tych rewelacjach, Hill oddala się coraz bardziej od malarzy XVIII wieku i ich epigonów. Jego portrety oddziaływają już nie bogactwem dekoracyjnej zewnętrzności, ani nawet nie przeduchowioną rytmiką linij, ni czarem światłocienia. Głębokie ogarnięcie i przeniknięcie duszy ludzkiej przepaja i kształtuje dojrzałe utwory Hilla, wygląda z nich to ból stroskanego żywota i cicha rezygnacja starości, to stateczna powaga i mądrość wieku dojrzałego, to jowialna przekorność krytycznego intelektu, to iskrząca radość i pogodny wdzięk młodości".

Hill nie pozostawił godnych siebie następców ani w Anglji ani na kontynencie. Jeszcze przed jego śmiercią fotografja zaczęła przeżywać stadja upadku artystycznego, w którym miała dotrwać do końca stulecia. Powszechne uznanie i świetne powodzenie, jakiem cieszyły się kalotypje Hilla, zmierzchło wraz z zaniechaniem przez niego pracy na tem polu. Z biegiem lat zaczęto podobać sobie coraz więcej w fotografjach, ulepszonych technicznie i przystosowanych do wymagań przeciętnych.

W roku 1870 Hill umiera, i nekrologi, podnoszące zasługi malarza, pomijają całkowicie jego dzieło fotograficzne, chociaż ono jedno przekazało tak chlubnie potomności jego imię. A o śmierci Hilla nie umieściło wzmianki ani jedno czasopismo.

Dopiero przy końcu stulecia zostaje wydobyte z zapomnienia imię mistrza fotografiki i jej pierwszego pioniera, a dzieje się to w związku z ogólnym ruchem odrodzeniowym i wyzwoleńczym w tej dziedzinie. Współrodak Hilla, J. Craig Annan, wybitny fotograf z Glasgow, gromadzi ocalałe negatywy Hilla, rozproszone w wielu miejscach i rękach, i wykonywa z nich z maestrją i pietyzmem nowe odbitki w pigmencie, który jeszcze lepiej uwydatnił zalety oryginałów, niż to uczynić mogły wyblakłe kopje srebrowe. Craig Annan posyła wyniki swego odkrycia znakomitym artystom angielskim, jak Leighton, Sargent i Whistler, i prosi o ocenę, która jest entuzjastycznie pochlebna i potwierdza rewelacyjność odkrycia. Wspaniałej rehabilitacji pośmiertnej doczekuje się Hill w roku 1898 na wystawie Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego w Londynie w Crystal Palace, gdzie w 70 zebranych dziełach wskrzeszono pamięć zgasłego artysty i uznano jego niepospolitą rolę w dziejach fotografiki świata. W roku następnym Ernst Juhl i Alfred Lichtwark urządzają w Hamburgu wielką wystawę, równie wymownie obrazującą niespożyte zasługi Hilla.

Zasługi te z punktu widzenia dzisiejszego foto-sportowca, wielbiącego ruch, ilość i tempo, mogą wydawać się problematyczne i wywołać

niecierpliwe wzruszenie ramion. Liczę się z tem. Ale wiem również, że kretowisko, oglądane zbliska i zdołu zasłania sobą całą górę. Bez należytej perspektywy, bez dystansu uwagi i szacunku nie może być ani poważnego wglądu, ani dojrzałego osądu. Szafarzem perspektywy prawidłowej jest czas, który raz już dopełnił aktu sprawiedliwości względem praojca fotografiki. Poczekamy znowu. Niema innej rady, prócz tej, żeby sędziowie, skłonni do pośpiesznych wyroków, przeżyli tyle lat, ile potrzeba do wytworzenia — perspektywy prawidłowej. Sądzę zresztą, że i dzisiaj nie wszyscy zechcą szukać tytułu do chluby w defekcie krótkowidztwa. Tak czy inaczej Hill będzie poznawany i ceniony z biegiem czasu coraz lepiej. Nic nie potrafi uszczuplić jego wyjątkowo doniosłej roli w dziejach fotografji, ani pomniejszyć jego pięknej postaci w oczach historji. Pozostanie zawsze godnem uwagi i podziwu wspomnienie artysty, który przed stu laty uduchowił martwe narzędzie. Pozostaje po nim testament, którego tak długo nie chcieliśmy znać i wypełniać. Testament jest wzruszający, spuścizna bogata i warta szacunku. Nie można zrozumieć i oceniać genetycznie dziejów stulecia fotografji, jeśli nie zgłębiło się życia Hilla, nie można być dziejopisem, krytykiem ani nauczycielem fotografji bez znajomości tego przedziwnego, zjawiskowego artysty. Pokolenie przedwojenne oddało mu hołd należny na całym świecie. Pisano o nim wyczerpująco, urządzano wystawy jego dzieł, rozpowszechniano monografje ilustrowane jego twórczości wszędzie, nawet w Rosji („Wiestnik Fotografji“ 1912—13 — Moskwa). Ze wstydem przychodzi stwierdzić, że w tym zgodnym chórze uwielbienia Polski dotąd nie było. Pisma polskie, zajęte przeżuwaniem sieczki technicznej, nie znalazły miejsca dla Hilla na swych łamach z bardzo drobnemi i nieznacznemi wyjątkami (Miesięcznik Fotograficzny we Lwowie, maj 1928). Brak obszernego i gruntownego studjum o Dawidzie Oktawjuszu Hillu w języku polskim, uzupełnionego reprodukcjami jego dorobku, jest poważną i kompromitującą luką, którą należałoby zapełnić choćby w imię naszej narodowej i mocarstwowej ambicji.

Historji Hilla nie można traktować tylko jako zajmującego opowiadania o sprawach przebrzmiałych, mogącego „zabić“ pół godziny nudnego czasu. Uważam dokładne zaznajomienie się z jego dziełem — za kamień węgielny fotografiki światowej. Życie i dzieło Hilla wykreśla jej drogowskazy w sposób prosty, szlachetny i wzniosły, właściwy sztuce, poucza o odległości, jaka dzieli artystę od wyrobnika, zaznacza szczyty, na których fotografja znalazła się odrazu po swoich narodzinach, ukazuje wysokie strefy ducha, w których mogła była pozostać. A jednocześnie dzieło Hilla jest przestrogą i nauką. Określa znaczenie człowieka w rękodziele fotograficznem, świadczy o nieistotności ulepszeń i udogodnień technicznych, stwierdza niezdolność najdoskonalszej maszyny w rękach szorstkich i tępych, pokazuje bezgraniczną uległość najprostszych narzędzi wobec twórczej woli artysty.

Dzieło Hilla powinien poznać każdy fotografujący o jakichkolwiek ambicjach osobistych. Poznać dokładnie i przemyśleć sumiennie. Zrozumie wówczas, że cały stuletni wysiłek techniczno-naukowy o fotografji, aczkolwiek doniosły i pożyteczny, był dla artysty-plastyka, sprawą drugorzędną, był tą mniejszą cząstką całej sprawy fotograficznej, która prze-

słoniła sobą jej treść najważniejszą. Zrozumie, że podobnie, jak sztukę określano niegdyś słowami „Homo, additus naturae“, tak dzisiaj w fotografice należy poszukiwać człowieka, przydanego maszynie.

Sto lat temu człowiek, kierujący władczo narzędziem fotograficznem, wydobył z niego cały świat piękna. Następnie przez pół wieku ludzie usiłowali zmechanizować narzędzie i sprowadzić w niem do minimum wdanie osobiste. Drugie półwiecze zeszło na uciążliwem nawracaniu z fałszywej drogi i na naprawianiu popełnionych błędów.

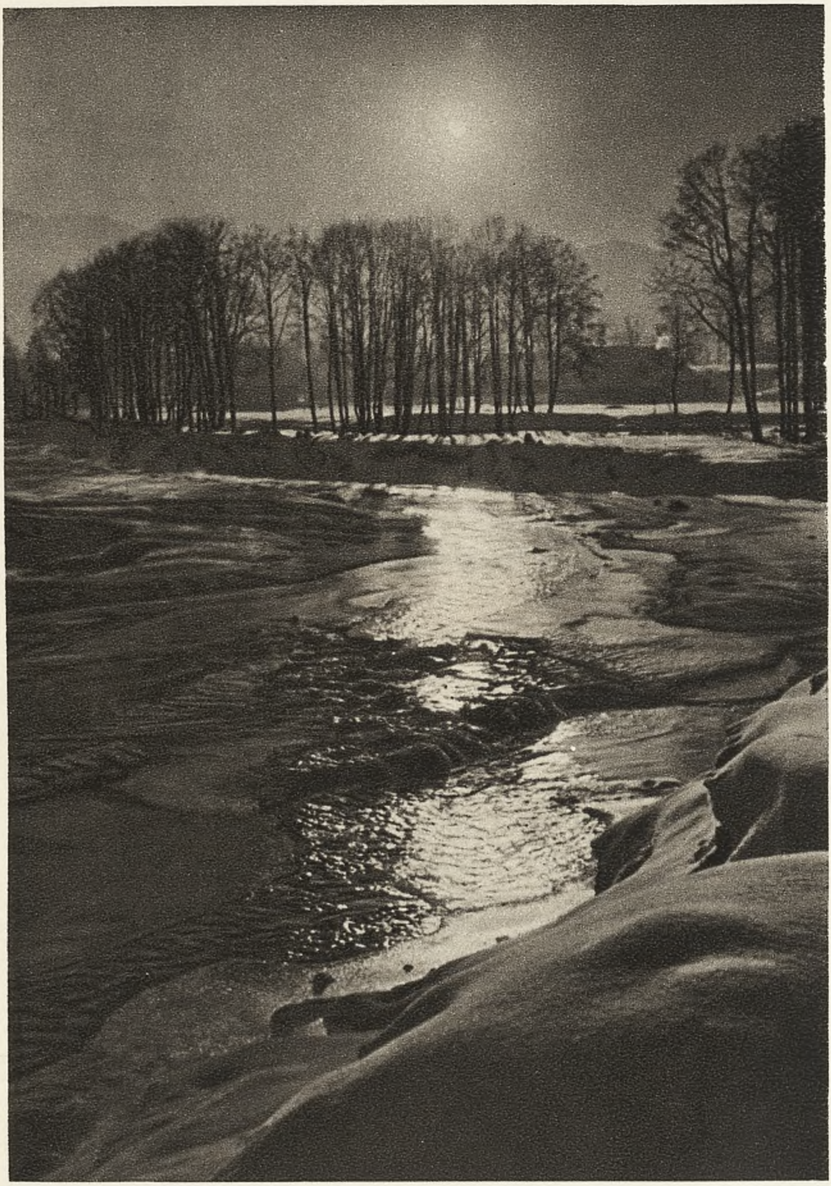
Dziś, kiedy stoimy wobec nowej fali mechanizacji fotografji, dobrze jest uprzytomnić sobie przepaść, jaka dzieli takie nazwisko, jak Hill, od takich zawołań, jak „Kodak“ albo „Leica“ i zrozumieć, że ten, kto szanuje swoje społeczeństwo, nie powinien — dla maszyny — wyrzekać się siebie samego.

Dr. Antoni Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane.

Fotografja w obliczu gór.

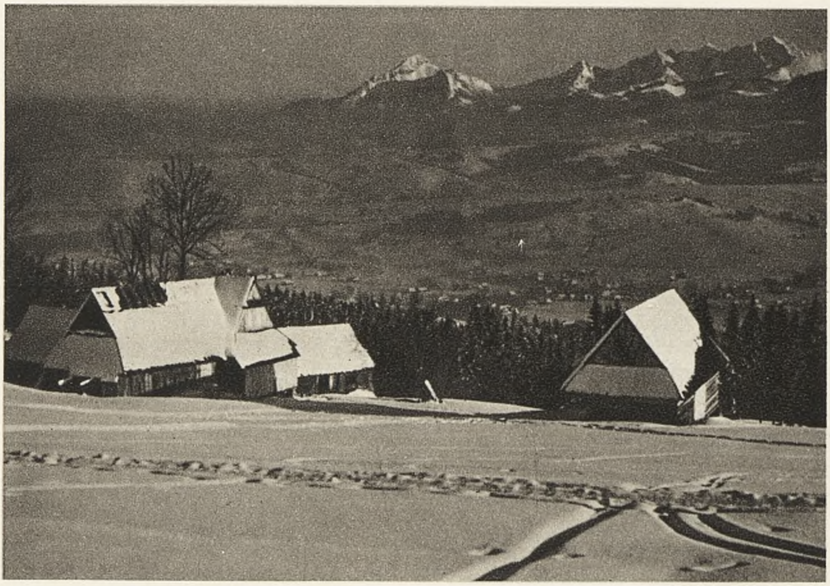
Nie każdy, kto ma zdrowe serce i płuca, kto w lecie chodzi po górach, a w zimie jeździ na nartach, może być dobrym fotografem gór, a zarazem czemś więcej niż fotografem, bo artystą, indywidualnie interpretującym piękno górskiego krajobrazu. Wprawdzie każdy turysta, mający w plecaku kamerę, może na wycieczkach fotografować, tak, jak każdy, kto jest fizycznie zdrów, chodzić może po górach, — ale istotne, najgłębsze piękno gór oddać może na fotografji tylko ten, kto góry serdecznie kocha i kto je do głębi odczuwa.

Miłość gór — nie ta „robiona“ i objawiana głośno i krzykliwie, lecz ta, która w człowieku rodzi się samorzutnie i staje się częścią jego psychicznej struktury — ma ogromny wpływ na ustosunkowanie się turysty do gór, a więc przedewszystkiem na formę górskiego przeżycia i bytowania w górach. „Pokaż mi, jak żyjesz w górach, a powiem ci, kim jesteś w życiu“ — możnaby ukuć przysłowie, może nie nowe, ale bardzo trafne. Wielka miłość wykuwa się w walce, to też walka z żywiołem dla miłości gór jest treścią szlachetnej górskiej włóczęgi. Zaś pragnienie szerokiego oddechu i lotu w niezmierzoną przestrzeń jest udziałem natur niespokojnych, duchowo bogatych, wyposażonych w zdolność do wzruszeń estetycznych, — i to pragnienie tkwi u podstaw zarówno turystyki, jak i fotografji górskiej. Dopóki turysta trzyma się drogi bitej, nie walczy z żywiołem. Wszelka kolej i droga bita, jako apriorystycznie określająca kierunek marszu i wolna od przeszkód naturalnych, nie godzi się z ideą górskiej włóczęgi. Włóczęga górska, podobnie, jak narciarstwo w zimie, ma właściwy sens dopiero wtedy, gdy człowiek wie, że może iść wszędzie, gdzie go tylko oczy poniosą, że może każdej chwili zmienić dowolnie kierunek marszu, że stoi wobec możliwości tysiąca dróg we wszelkich kierunkach. Dopiero takie nastawienie psychiczne stawia turystę na właściwej platformie w obliczu żywiołu górskiego, pozwala oceniać siły na zamiary i daje poczucie niczem nieograniczonej przestrzeni i swobody.



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Zima w Zakopanem

Zdjęcie na błonie Alfapan

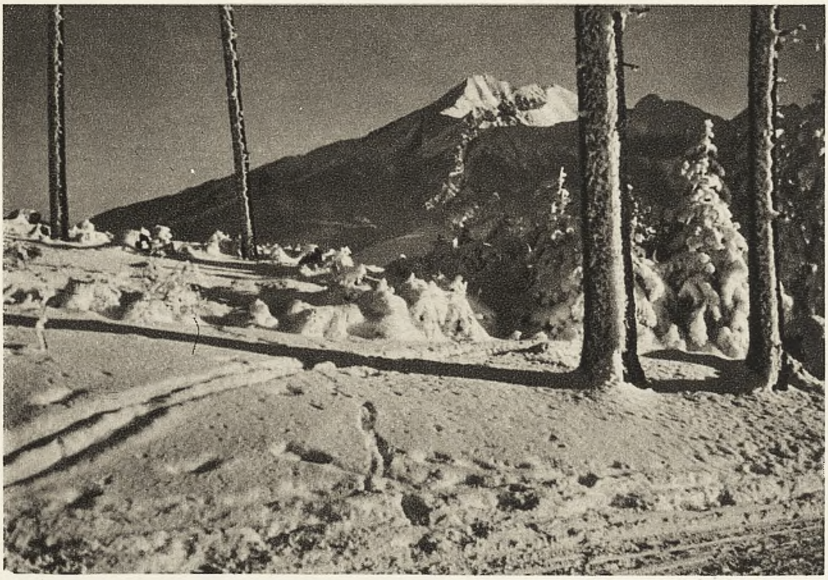


Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Krajobraz tatrzański



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Świnica (widok z Gubałówki)

Zdjęcia na błonie Alfapan



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane

Zima w Tatrach



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane

Na Gubałówce

Zdjęcia na błonie Alfapan



Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane — Śnieg

Zdjęcie na błonie Alfapan

Wklęsłodruk Zakładów Graficznych „Bibljoteka Polska" w Bydgoszczy

A więc najgłębszy sens turystyki górskiej nie polega na tem, aby gdzieś wyjechać autobusem, tam w restauracji napić się piwa i zjechać spowrotem w chwili, kiedy należałoby naprawdę „pójść w góry“. Podobnież i sens fotografji górskiej nie tkwi w tem, aby z tarasu hotelu, lub górskiego schroniska wykonać kilka widoczków, aż do znudzenia opatrzonych i znanych dobrze z pocztówek. Nie tędy jest droga do fotograficznego piękna gór. Takie fotografowanie jest wprawdzie łatwe, ale nic nie daje. Tak, jak miłość gór nie może znaleść pełnego ujścia w jeżdżeniu kolejkami i autami, tak i fotografja górska, jeżeli ma być wartościowa, nie może się ograniczać do ciasnych ram tego wszystkiego, co na użytek ogółu stwarza współczesna turystyka popularna. Fotografja górska powinna być — pośrednio, lub bezpośrednio — odbiciem tegosamego wielkiego żywiołu, któremu ulega turysta-fotograf. Nie znaczy to, aby fotograf miał się specjalnie poświęcać tematowi skalnej spinaczki i akrobatyki. Te zdjęcia, tak wdzięczne i pożądane dla każdego filmu górskiego, mniej się nadają do celów fotografji artystycznej wysokogórskiej. Doniosłe natomiast znaczenie ma fakt, że walka z żywiołem kształtuje człowieka w specjalny sposób, przyspiesza proces wewnętrznego dojrzewania, filtruje duszę artystyczną, co w rezultacie musi się silnie odbić na sposobie podchodzenia do tematu od strony najbardziej zgodnej z duchem gór.

Prawdziwy górski wyjadacz i włóczęga nie nosi stroju górskiego dla mody, albo na pokaz, ale dlatego, że warunki chodzenia po górach i klimatu górskiego wymagają takiego, a nie innego ubrania i sprzętu. Podobnież i fotograf gór nie nosi kamery dlatego, aby pokazać, że i on fotografuje, nie rozstawia ostentacyjnie statywu tam, gdzie bez trudności wykonać można zdjęcie z ręki, nie manipuluje setką zbytecznych przyrządów, natomiast pracuje chętnie w ciszy i skupieniu gdzieś nad przepaścią, nad stawem, lub w ustronnej, a mało uczęszczanej dolinie. Jego sprzęt fotograficzny podyktowany jest ekonomją miejsca w plecaku, jego kamera jest raczej małego formatu, aby nie przeszkadzała przy najbardziej ryzykownych górskich przejściach. Gdy cała uwaga turysty ma być skupiona na prawidłowości chwytów i stąpnięć, zwracanie uwagi na co innego grozi śmiercią! O tem powinien pamiętać każdy górski fotograf i przystępować do pracy albo po odpowiedniem zabezpieczeniu przez towarzyszy, albo po osiągnięciu bezpiecznego stanowiska.

I tu można by ukuć drugie przysłowie, niemniej od pierwszego prawdziwe: „Pokaż mi, jak fotografujesz w górach, a powiem ci kim jesteś we fotografji“. Bo o ile na nizinach wszyscy fotografujący zabierają się pozornie jednakowo do czynności fotografowania, o tyle w górach różnice między doświadczonymi i niedoświadczonymi fotografami rzucają się jaskrawo w oczy. Niecodzienność żywiołu to sprawia, że z każdego osobnika wychodzi w górach jego właściwa natura i usposobienie. Człowiek potrafi świetnie naśladować cudze gesty, cudzy strój i cudzą mowę, ale nie potrafi dobrze imitować walki z żywiołem, gdy jej nigdy nie zaznał. To też fotografja górska, jako wyraz plastyczny tej walki, nie da się również naśladować przez zręczne podchwytywanie pewnych zewnętrznych cech i gestów pracy, która wymaga pełnego skoordynowania wszystkich władz umysłowych. Gdy zmęczony

dłuższem podejściem turysta stanie wreszcie na szczycie góry i zmiejsca zaczyna fotografować z wolnej ręki, można odrazu powiedzieć, że to jest fotograf w górach niedoświadczony. Dopóki akcja serca nie stanie się normalna, wszystkie zdjęcia, wykonane z ręki na migawkę będą poruszone i nie nadadzą się do powiększeń.

Człowiek w górach czuje się wolny, jak ptak. Rwany jakąś pierwotną siłą, doznaje uczucia wielkiego wyzwolenia z wszelkich pęt konwenansu i walki o byt, przestaje być na chwilę kółkiem maszyny społecznej, jest sam dla siebie całym światem, ryzykuje sam swoje życie i sam jest za nie odpowiedzialny, organizację społeczną zamienia na organizację wszystkich swoich władz fizycznych i duchowych, jest rewolucjonistą, choć niczego nie burzy, jest wielkim buntownikiem, choć żadnej władzy nie obala... Jeżeli do tego dodać wrodzone poczucie plastyczne i konieczny zasób techniki, to mamy gotowego fotografa gór. Kto zna góry, a przystępuje do fotografowania ich, powinien znać elementarne zasady techniki fotograficznej, albowiem w trudnych warunkach terenowych górskich nie czas na szkolne eksperymenty, a pozatem zdjęcia górskie bywają okupione zbyt wielkim wysiłkiem, aby opłaciło się je ryzykować dla braku umiejętności. Tak, jak niewprawny turysta nie powinien się niebacznie zapuszczać w najtrudniejsze górskie tereny, tak i fotograf początkujący nie powinien zaczynać nauki w szczytowych partjach gór. Dobry fotograf gór powinien być zawsze „najlepszym fotografem wśród turystów i najlepszym turystą wśród fotografów“. I w jednym i w drugim kierunku musi posiadać odpowiednią technikę i uzdolnienie.

Nie chciałbym na tem miejscu iść w ślady wielu autorów i wyliczać, jakie kamery i objektywy, jakie klisze, filmy i wywoływacze uważam za najlepsze w odniesieniu do górskiej fotografji. Jestem zresztą głęboko przekonany, że piękno fotografji nie zależy tylko od techniki i materjałów. Mimoto, jeżeli tak często roztkliwiamy się nad jakością wyrobów zagranicznych, to tembardziej na podkreślenie zasługuje wartościowy produkt krajowy. W mojej praktyce film kinowy „Alfa-Pan“ zdał doskonale egzamin przydatności do wszelkiego rodzaju zdjęć górskich letnich i zimowych i z radością akcentuję ten fakt wobec wszystkich polskich sceptyków, których mogę zapewnić, że i bez tego oświadczenia artykuł ten pojawiłby się w druku Fabryki „Alfa“. Nie będę jednak twierdził, że tylko te narzędzia i sposoby, których ja używam, są najlepsze dla fotografji górskiej. Fotograf gór powinien indywidualnie dobierać sobie narzędzia pracy, w zależności od własnej znajomości gór i własnego zbratania z tym żywiołem w różnych porach roku. Zaś w stosunku do swej indywidualności niech się stara naginać technikę negatywu i pozytywu tak, aby obrazy odpowiadały jego naturalnym skłonnościom i zamierzeniom.

Ogólna zasada postępowania negatywowego wywodzi się z faktu, że zawsze jest łatwiej z miękkiego negatywu wydobyć pożądane kontrasty, niż z kontrastowego uzyskać harmonijne, piękne powiększenie. Dlatego też do celów artystycznych jest bardziej pożądane, aby negatywy były raczej miękkie i aby się odznaczały bogactwem modulacji w półtonach. Skrócona skala przejść, wywołana przez kontrasty, daje wprawdzie czasem ciekawe efekty plastyczne, ale to są wypadki rzadkie i nie mogą sta-

nowić reguły, tembardziej, że skalę przejść można w razie potrzeby doskonale regulować gradacją papieru do powiększeń. Wogóle fotografja górska wymaga umiejętnego panowania nad kontrastami, to zaś jest kwestją techniki wywoływania i doboru odpowiedniego w gradacji papieru.

Te ogólne rozważania techniczne wypada uzupełnić kilkoma uwagami na temat optyki. Dziś niema złych objektywów. Wszystkie objektywy znanych marek są w swojej kategorji najlepsze. Jednakże w fotografji górskiej, obok jakości, ważną rolę odgrywa odpowiedni kąt objektywu. I tak, w ciasnych wysokogórskich dolinach, skąd ściany skalne strzelają ku niebu na kilkaset metrów wzwyż, najlepsze usługi odda objektyw szerokokątny, w rozległych dolinach, niżej położonych, będzie się można z powodzeniem posłużyć objektywem normalnym, zaś przy fotografowaniu rozległych widoków szczytowych najlepiej będzie użyć teleobjektywu, lub normalnego objektywu z odpowiednią soczewką nasadkową, przedłużającą ogniskową. Nie znaczy to, aby rozległych widoków górskich szczytowych nie można było w wielu wypadkach fotografować normalnym objektywem i to z dobrym skutkiem dla przyszłych obrazów. Zależy to jednak od odległości dalekich łańcuchów górskich, od rozczłonkowania planów krajobrazu i przedewszystkiem od jakości i bliskości pierwszego planu.

Pragnęlibyśmy teraz wskazać na pewną bardzo ważną, a w podręcznikach pomijaną milczeniem rzecz, która dla fotografji górskiego i każdego wogóle krajobrazu ma decydujące znaczenie. Chodzi o „powietrze“ w krajobrazie, o jego plastyczną wymowę, o danie największego złudzenia przestrzenności przy pomocy środków czysto fotograficznych. Tysiące fotoamatorów zadaje pytanie, jak się „robi powietrze“ w krajobrazie i skąd się je bierze. Aby odpowiedzieć na to stawiamy tezę, związaną najściślej z techniką: Natura jest największym sprzymierzeńcem fotografa gór i z chwilą, gdy fotograf o tem wie, staje się ona częścią jego techniki.

Turysta ujarzmia góry — fotograf je podpatruje i wie, że fotografja nie odda mu tego, czego brak w naturze w chwili zdjęcia. Jeżeli więc powietrze ma być na fotografji, to musi być i w naturze. W naturze jest ona zawsze, lecz nie zawsze nadaje się do fotografowania. Uwarunkowane to jest zawartością w powietrzu pary wodnej i różnych pyłów. Dopiero taka mieszanka stwarza warunki dla powstania tego, co nazywamy naturalną perspektywą powietrzną. Ona to sprawia, że poszczególne plany krajobrazu nie zwalają się na siebie, lecz dają złudzenie przestrzeni i wzajemnego oddalenia względem siebie. Pochodzi to stąd, że warstwa powietrza, gęstniejąc w miarę oddalenia, wpływa wybitnie na tonalne natężenie poszczególnych planów i to w tym sensie, że najbliższe plany są najmocniejsze w tonie, zaś wszystkie dalsze giną stopniowo we mgle oddalenia. A to już można sfotografować i to jest to „powietrze“, które nietylko, że daje złudzenie perspektywicznej głębi i trójwymiarowości górskiego krajobrazu, ale przy silnem działaniu perspektywy powietrznej doskonale syntetyzuje płaszczyzny, pozbawiając je pstrokacizny zbytecznych szczegółów. Ponieważ zaś działanie naturalnej perspektywy powietrznej zależy w wysokiej mierze od warunków atmosferycznych, od pory dnia, od różnicy temperatur między górnemi i dol-

nemi warstwami powietrza, od gatunku i kierunku wiatru i t. d., więc baczne obserwowanie natury i zżywanie się z nią jest poniekąd ważną częścią techniki fotograficznej w górach wysokich. Do plastyki i syntezy górskiego krajobrazu idzie się zatem w przymierzu z naturą, nie zaś w zaślepieniu formułek i recept technicznych, które są dobre, dopóki nie odbierają fotografowi możności zdrowego kontaktu z naturą.

Fotograf gór, jeżeli ma mieć dobre obrazy, musi sobie powiedzieć, że umiejętne wyzyskanie naturalnej perspektywy powietrznej jest ważną częścią jego techniki. Wbrew pozorom codziennego doświadczenia, powietrze można fotografować w pewnych określonych warunkach, przyczem działanie powietrza występuje plastycznie dzięki porozstawianym w różnych punktach bryłom (w krajobrazie bryłami są plany). Samego powietrza rzeczowo na fotografji nie widać — my je czujemy pośrednio, ale świetnie za pośrednictwem brył. W tem jest cała tajemnica działania pięknej górskiej fotografji.

Konieczność współpracy z przyrodą sprawia, że fotograf górski powinien być nietylko dobrym turystą, ale ponadto wielkim miłośnikiem przyrody, jej namiętnym obserwatorem i badaczem. Niema dobrej fotografji gór bez ich znajomości, bez wczucia się w nie i w ich tysiączne nastroje, bez walki z żywiołem! Dlatego letnia turystyka górska i narciarstwo w zimie mogą być pośrednio również częścią techniki fotograficznej. Sport narciarski i turystyka letnia stawiają fotografowi odrębne wymagania, dyktują mu technikę pracy w terenie górskim. Jeżeli w lecie w górach są możliwe zdjęcia statywowe, to wykonywanie podobnych zdjęć w zimie na nartach wydać się musi czemś groteskowem.

Góry, jako temat fotograficzny, podzielić trzeba na dwie strefy, rozgraniczone wyraźnie granicą wiecznego śniegu. Krajobraz górski powyżej granicy wiecznego śniegu jest mało wrażliwy na pory roku. Głównemi jego elementami są nagie skały, śnieg, lód i niebo. Natomiast poniżej tej granicy oblicze gór zmienia się zasadniczo w zależności od pór roku. Wpływ pór roku na charakter i nastrój górskiego krajobrazu jest ogromny, w czem rozstrzygającą rolę gra woda pod wszystkiemi postaciami, poczynając od mgły, a kończąc na przeróżnych formacjach śniegu i lodu. Stałym czynnikiem górskiego krajobrazu jest niebo i skała, lasy, aż do pewnej wysokości stanowią doskonałe pierwsze plany, zaś im dalej wzwyż, tembardziej zanika roślinność i krajobraz staje się dziki w swej pierwotnej surowości, łagodzonej niekiedy bajeczną grą wysokogórskich jezior. Aby niczego w tym szkica nie pominąć, warto zwrócić uwagę na wiatr, który jest sprawcą najpiękniejszych efektów wodnej toni górskich jezior. Pozatem kierunek wiatru decyduje często o pogodzie, on nam znosi na niebo najpiękniejsze chmury, on je rozpędza, on wyprawia z mgłą najróżniejsze górskie cuda. Gdyby fotograf gór wiedział, ile zawdzięcza pomyślnemu wiatrowi na niebie i wodzie, byłby, jak żeglarz, gnany z łaski natury we właściwym kierunku.

Włóczęga górska ma w sobie coś z niepokoju wielkich duchów. Górski wędrowiec idzie bez trwogi naprzeciw swego przeznaczenia, wyzywa los w oczekiwaniu wielkiej przygody, jest władcą przestrzeni, panem żywiołu, prawym synem natury. Idzie przez świat z uśmiechem. Cieszy go deszcz, słońce i mgła, cieszy go kwiatek przy drodze, chmurka

na niebie, błysk słońca na wodzie. Wśród świergotu ptaków i szumu wodospadów błądzi samotnie po górach. Znikają za nim szczyty, zamykają się lasy i doliny, a on idzie, idzie naprzeciw tej Wielkiej Niewiadomej, która jest w życiu każdego z nas. Wędrówka górska polega na podchodzeniu na szczyty i opuszczaniu ich. A czemżesz jest życie ludzi i narodów, jak nie szeregiem wzlotów i upadków w poszukiwaniu lepszych form bytu? — Ilustracją podniebnego lotu wędrowca niech będzie górska fotografja.

Dr. Tadeusz Cyprian, C. F. K. P., Poznań.

Fotograf a prawo.

Przeciętny amator może całe swe życie „przefotografować“, nie wszedłszy ani razu w kontakt z prawem, nic więc dziwnego, że mało kto zpoza koła fotografujących prawników orjentuje się w dziedzinie, łączącej fotografję z prawem.

Ale nieraz zdarza się, że nagle i niespodziewanie amator znajdzie się wobec zagadnienia, którego rozwiązanie przerasta jego siły i wówczas — po niewczasie — żałuje, że nie miał sposobności choć pobieżnie zapoznać się z prawem, by móc strzec swych słusznych praw lub ochronić się przed nieprzyjemnościami rozmaitej natury, nierzadko nawet karnej.

Przykładów jest sporo: ktoś bezprawnie eksploatuje cenne i oryginalne zdjęcie, ktoś szantażuje amatora groźbą skargi, korzystając z przypadkowego naruszenia czyichś praw przez nieopatrzne zdjęcie — gorzej — władze bezpieczeństwa publicznego grożą konsekwencjami karnemi za jakieś niedozwolone zdjęcie....

W tych wszystkich wypadkach znajomość prawa autorskiego i niektórych postanowień innych ustaw, wiążących się z dokonywaniem zdjęć staje się bezcenna. Przyjrzyjmy się więc tym przepisom.

Prawo autorskie uregulowane jest w Polsce ustawą z dnia 26 marca 1926, znowelizowaną i ogłoszoną w dniu 25 kwietnia 1935 w postaci tekstu jednolitego (Dziennik Ustaw R. P. Nr. 36, pozycja 260).

Ustawa ta reguluje uprawnienia prawno-prywatne, wynikające z autorstwa wszelkich przejawów osobistej twórczości, a więc nietylko fotografji, lecz przedewszystkiem literatury, malarstwa i rzeźby, muzyki, słowem, wszelkich dziedzin sztuki i nauki.

Specjalnie o fotografji mówi art. 3 ustawy, wymagający, by na odbitkach fotograficznych było wyraźnie zastrzeżone prawo autorskie i podana data powstania dzieła, jeśli ma ono stać pod ochroną ustawy.

W praktyce wyglądać to będzie tak, że jeśli ktoś chce uchronić się przed reprodukowaniem jego obrazu bez zezwolenia, musi na każdym obrazie (ewentualnie na jego odwrotnej stronie) umieścić zastrzeżenie tej lub podobnej treści: „Wszelkie prawa reprodukcji zastrzeżone“, podać swoje nazwisko i rok powstania obrazu (lub zastrzeżenia, o ile obraz dopiero wówczas się ukazuje publicznie).

Uprawnienia autorów artykułów, ukazujących się w pismach (a więc tu w pismach fotograficznych) reguluje art. 8 ustawy, który stanowi, że prawo autorskie do artykułu przysługuje jego autorowi, który jednak nie

może jednego i tego samego artykułu drukować także i w innem piśmie, dopóki artykuł ten nie ukazał się w całości w tem piśmie, gdzie drukowanie go autor rozpoczął i otrzymał za to honorarjum.

Jeśli jednak dane pismo perjodyczne w ciągu trzech miesięcy nie ukazuje się, autor artykułu, którego druk w danem piśmie rozpoczęto, odzyskuje swe pełne prawa i może artykuł ten w całości drukować w innem piśmie bez żadnych ograniczeń.

Oczywiście, jeśli ktoś oddaje swój artykuł do druku bezpłatnie, nie jest niczem krępowany i może go w każdej chwili drukować gdzieindziej.

Jeśli w atelier fotograficznem ktoś zamówi sobie portret, to prawo autorskie do tego zdjęcia przysługuje nie fotografowi, lecz zamawiającemu i on tylko może obrazem tym dysponować — oczywiście, o ile zań zapłacił lub do zapłaty się zobowiązał. Wogóle kto zamawia jakiekolwiek zdjęcie i płaci za nie, choćby amatorowi, dysponuje niem jak autor i fotograf nie może zdjęcia tego eksploatować bez zgody zamawiającego.

Specjalne ograniczenia dysponowania obrazem jednak zawiera ustawa odnośnie portretów. Art. 19 mówi, że na wykonywanie wszelkich praw autorskich do portretów trzeba zawsze zezwolenia osoby portretowanej, o ile ta ostatnia nie otrzymała zapłaty za pozowanie do zdjęcia.

Ograniczenie to jest bardzo ważne, bo dotyczy ono tak fotografów zawodowych, którzy nie mogą swymi obrazami swobodnie dysponować, a więc nawet ani wystawiać na widok publiczny obrazów wykonanych w swem atelier, o ile osoba portretowana się na to nie zgodziła, ani posyłać tych obrazów na wystawy bez zezwolenia modela, jak również i amatorów, którzy również mogą wejść w konflikt z prawem, jeśli sporządziwszy, nawet zupełnie bezpłatnie, portret osoby trzeciej, poślą go na wystawę, salon czy konkurs, nie zapytawszy o pozwolenie lub nie mając pewności, że dana osoba nie będzie miała nic przeciw takiemu użyciu swego wizerunku.

Nie potrzeba zezwolenia jedynie przy portretach osób powszechnie znanych, o ile sobie nie zastrzegły tego przy zdjęciu oraz tam, gdzie obraz danej osoby jest tylko częścią zdjęcia, przedstawiającego np. pochód, zgromadzenie, krajobraz, i t. d.

Powyższe ograniczenia dotyczą także reprodukowania obrazów w czasopismach, gazetach i książkach.

Jeśli w zakładzie fotograficznym pracuje pomocnik i dokonywa zdjęć, to prawo autorskie służy nie jemu, lecz właścicielowi zakładu, chyba że umówiono się inaczej.

Wogóle niemal zawsze specjalną umową można prawo autorskie przenieść na inną osobę, ale wyżej przytoczone przepisy ustawy odnoszą się do przypadków, w których żadnej umowy specjalnej nie zawarto.

Powyższe przepisy ustawy są bardzo ważne w praktyce, bo aż nazbyt często właściciele zakładów fotograficznych używają do celów reklamowych dla siebie i innych osób, portretów — zwłaszcza pięknych kobiet — i mają z tego powodu zatargi, z których w razie skierowania sprawy na drogę sądową mogą dla nich wyniknąć przykre konsekwencje.

Ustawa zawiera liczne ograniczenia praw autorskich. I tak wolno wystawiać publicznie obrazy, sporządzone na czyjeś zamówienie, byle nie działo się to dla zysku (ale z powyższem ograniczeniem co do portretów).

Wolno fotografować wszelkie dzieła sztuki, wystawione na widok publiczny na drogach, placach i ogrodach publicznych, z zachowaniem jedynie przepisów administracyjnych dotyczących fotografowania w danych miejscach.

Wreszcie wolno bez ograniczeń malować lub odtwarzać w grafice obrazy fotograficzne, i to bez uzyskania na to zgody autora fotografji (art. 15 ustawy).

Każdą cudzą fotografję wolno odtworzyć w dowolny sposób (reprodukować) bez zezwolenia, o ile reprodukcja przeznaczona jest jedynie dla własnego prywatnego użytku (art. 18 ustawy).

Czas trwania prawa autorskiego oznacza art. 21, który określa go przy fotografjach na dziesięć lat od chwili powstania zdjęcia, przedłużając ochronę do lat pięćdziesięciu dla seryj zdjęć fotograficznych, mających znaczenie naukowe lub artystyczne.

Ochronę prawną prawa autorskiego reguluje art. 59 do 64 ustawy. Wynika z tych postanowień, że autor ma prawo domagać się od każdego, kto naruszył jego prawo autorskie, odszkodowania i zaniechania naruszania prawa.

Dochodzenie praw może iść w dwu kierunkach, a mianowicie z powodu naruszenia praw osobistych oraz naruszenia praw majątkowych.

Prawo osobiste autora polega na jego stosunku osobistym do dzieła i obejmuje wszystko to, co łączy się z twórczością, niezależnie od strony materjalnej. Naruszenie tego prawa więc będzie wtedy, gdy ktoś bezprawnie przywłaszczy sobie autorstwo, użyje dzieła lub jego części w swojem dziele, nie podając, skąd wiadomości te zaczerpnął, opublikuje czyjeś dzieło w zniekształconej postaci, słowem, wyrządza krzywdę natury raczej duchowej, idealnej.

Prawo autorskie (materjalne, majątkowe) obejmuje dziedzinę uprawnień czysto realnych, związanych z eksploatacją tego prawa w sposób przynoszący dochód i jest niezależne od prawa osobistego, którego ochrona idzie dalej.

Tak więc jeśli ktoś ustąpi swe prawo autorskie przez udzielenie innej osobie np. wyłącznego prawa reprodukcji, mimo to ma pełną ochronę swego prawa osobistego i jeśli ktoś, a nawet nabywca owego prawa reprodukcji zniekształci dzieło, wyda je pod fałszywem nazwiskiem lub anonimowo, może autor praw swych dochodzić i domagać się nietylko zaniechania, ale i t. zw. pokutnego, t. j. kwoty pieniężnej, mającej wynagrodzić poniesione przykrości.

Przepis ten (art. 62 ustawy) ważny być może dla nas w przypadku, gdy np. ktoś zrobił użytek z sporządzonego przez siebie portretu (np. przez wystawienie go na widok publiczny lub reprodukcję), nie mając na to zezwolenia, gdyż wówczas osoba portretowana może zażądać w drodze pozwu sądowego wycofania obrazu, deklaracji publicznej przepraszającej i przyznania pewnej kwoty pieniężnej, której wysokość ustala swobodnie sąd, jako pokutnego (art. 64 ustawy).

Specjalną dziedzinę stanowią postanowienia karne. Wkraczanie w prawa twórcy (autora) wbrew przepisom ustawy karane jest grzywną do dziesięciu tysięcy złotych i aresztem do sześciu miesięcy (art. 68); nakładca, który samowolnie i bez wiedzy autora wytwarza większą ilość

egzemplarzy dzieła, niż umówiono, podlega karze aresztu do dwu lat lub grzywnie do 50.000 zł (art. 69); kto przywłaszcza sobie cudze autorstwo, podlega karze aresztu do roku lub grzywny do 10.000 zł.

Ściganie wszystkich przestępstw z ustawy o ochronie praw autorskich odbywa się w drodze oskarżenia prywatnego (art. 71 ustawy), a więc prokurator nie dochodzi naruszenia tych praw z urzędu, lecz każdy pokrzywdzony domaga się sam ukarania sprawcy naruszenia swych praw. Właściwym dla rozstrzygania tych spraw jest sąd okręgowy.

Jak widzimy z powyższych postanowień karnych, naruszenie praw autorskich może mieć bardzo przykre konsekwencje, gdyż poza obowiązkiem odszkodowania i zapłacenia pokutnego można jeszcze narazić się na grzywnę, a nawet i na karę aresztu.

Ale nietylko naruszenie przepisów prawa autorskiego może narazić amatora na przykrości — bodaj znacznie częściej i łatwiej można wejść w konflikt z przepisami innego rodzaju, normującymi sferę uprawnień obywatela.

Należą tu przepisy administracyjne, zakazy i ograniczenia fotografowania, wydane w interesie ochrony Państwa, ładu i porządku publicznego.

Przedewszystkiem wspomnieć tu należy bezwzględne zakazy fotografowania, których naruszenie zaprowadzić może nieraz Bogu ducha winnego amatora wprost do więzienia.

I tak nie wolno fotografować z samolotów. Kto więc wybiera się w podróż samolotem i cieszy się na zdjęcia, niechaj się postara wpierw o zezwolenie w Ministerstwie Komunikacji, gdyż inaczej narazi się na odebranie aparatu i ściganie karne.

Dalej nie wolno fotografować na terenach warownych. Pokazanie się amatora z aparatem na tych (najczęściej podmiejskich) terenach wojskowych jest wysoce ryzykowne i kończy się zwykle aresztowaniem, nieraz odebraniem aparatu i dochodzeniem karnem z ustawy o szpiegostwie.

Kto więc mieszka w mieście, uznanem za obóz warowny lub w okolicy takich terenów, najlepiej zrobi, jeśli zasięgnie informacji u odnośnych władz wojskowych, które zresztą nie czynią zbytnich trudności z udzieleniem pozwolenia fotografowania krajobrazów, o ile amator jest osobą zasługującą na zaufanie.

Następnym terenem zakazanym jest teren objektów kolejowych. Wszelkie fotografowanie na dworcach kolejowych jest zakazane, a wyjątek stanowi zdejmowanie osób znajdujących się na peronie lub w pociągu stojącym na stacji (a więc nie w czasie jazdy). Dla dokonywania zdjęć osób w tych warunkach nie potrzeba żadnego zezwolenia, ale też i na tem koniec. Fotografowanie scen rodzajowych na dworcach, zdejmowanie krajobrazów z jadącego pociągu, a nawet fotografowanie w jadącym pociągu (w przedziałach, w wagonie restauracyjnym) jest zakazane.

Zakaz ten obowiązuje tylko u nas, zagranicą jest naogół ograniczony do zakazu fotografowania z okna pociągu podczas przejeżdżania przez rejony forteczne i pograniczne, niektóre zaś koleje, jak np. niemieckie, ustanawiają nawet nagrody za najpiękniejsze zdjęcia z okien wagonu lub z ruchu na dworcach.

Dążenie do zniesienia zakazu fotografowania z okna pociągu i w ubikacjach dworcowych jest wdzięcznem zadaniem dla naszej naczelnej or-

ganizacji fotograficznej, a to w interesie wzmożenia ruchu fotograficznego w związku z turystyką.

Tu należy jednak podkreślić, że w wypadku zatargu amatora z organami kolejowymi na temat fotografowania, nawet jeśli amator bezwzględnie naruszył zakaz, nie może być mowy o konfiskacie aparatu, od czego zwykle zaczynają odnośne organy.

Jeśli po stronie amatora brak złego zamiaru (usiłowania szpiegostwa, uzyskania obrazów terenów zakazanych), a tylko brak świadomości naruszenia przepisu, może go spotkać poza karą z odpowiedniej ustawy tylko konfiskata zdjęć, nigdy jednak konfiskata aparatu.

Gdy już mowa o konfiskacie aparatu, warto wspomnieć, że jeśli ktoś ma zatarg na temat fotografowania np. w teatrze, w Ogrodzie Zoologicznym, w jakimś budynku (muzeum, i t. d.), to nie może go nic więcej spotkać, jak wyproszenie z danego terenu, nie może jednak nastąpić odebranie aparatu, ani nawet zniszczenie zdjęć. Oczywiście potem może dojść do skargi o naruszenie praw autorskich przeciw amatorowi, na miejscu jednak ani aparatu, ani zdjęć odebrać mu nie może ani właściciel terenu, ani przywołany posterunkowy.

Pozatem wszędzie na ulicach i placach Państwa wolno fotografować i gdy zdarzy się, że amatora zainterpeluje posterunkowy, czy ma pozwolenie na fotografowanie, to zapytanie to można zignorować i dopuścić do spisania protokółu w Komisarjacie Policji, gdyż brak będzie podstaw prawnych do ścigania za fotografowanie. Takie zapytania zdarzają się nieraz i psują sporo krwi amatorom, ale nie są na niczem oparte, oczywiście o ile amator swem zachowaniem w czasie fotografowania nie powoduje zbiegowiska lub nie tamuje ruchu ulicznego.

Jedno tylko jest tu ograniczenie terenowe, a mianowicie zakazane jest fotografowanie mostów, objektów wojskowych i oddziałów wojskowych w czasie marszów lub ćwiczeń, pojazdów wojskowych (czołgi, samochody pancerne, samoloty i t. d.), słowem, wszystkiego, co związane jest z obroną Państwa.

Dlatego też nawet fotografowanie koszar wojskowych od strony ulicy może spowodować interwencję posterunkowego i wówczas nie należy występować zbyt pewnie, bo choć sprawa wygląda błaha, może znaleźć się podstawa prawna do wdrożenia postępowania karnego.

Widzimy z powyższego pobieżnego przedstawienia rozmaitych dziedzin przepisów prawnych, że amator aż nadto często może wejść w konflikt z jakimś zakazem lub nakazem, i to zwykle bez własnej woli wiedzy i winy.

Dlatego też pewna orjentacja w tych przepisach nigdy nie zawadzi, jak również wskazana jest ostrożność wszędzie tam, gdzie mogłoby dojść do jakiegoś zatargu.

J. Świtkowski, Lwów.

Filtry żółte do materjału negatywowego Alfa.

Wrażliwość emulsji na barwy.

Działanie światła na emulsje fotograficzne zależy od czterech czynników, a to:

1. od stopnia światłoczułości emulsji,
2. od długości czasu, przez który światło działa,
3. od natężenia światła działającego,
4. od zabarwienia światła.

Działanie światła powoduje zmiany chemiczne w emulsji, jest to zatem działanie natury fotochemicznej. Światła różnych barw działają chemicznie w różnym stopniu: najsilniej działa światło barwy fioletowej, nieco słabiej światło błękitne, jeszcze słabiej zielone i żółte, a najsłabiej działa światło pomarańczowe i czerwone.

Te różnice w działaniu różnych barw zależą ponadto od składników, z których sporządzono emulsję. Jeżeli poza związkami srebra z chlorowcami emulsja nie zawiera żadnych innych składników, to jej wrażliwość na światło ogranicza się wyłącznie niemal na barwę niebieską i fioletową*). Taka emulsja „widzi" zatem tylko barwę niebieską i fioletową, na inne zaś jest „ślepa"; stąd też emulsje tego rodzaju (np. „Extra-Rapid") nazywamy we fotografji „ślepemi".

Wrażliwość na inne barwy prócz niebieskiej i fioletowej uzyskuje emulsja dopiero zapomocą odpowiednich dodatków (eozyna srebra, erytrozyna, czerwień etylowa, i t. p). Barwa czerwona rzadko kiedy znajduje się we większych powierzchniach na przedmiotach zdjęć fotograficznych; stąd też wprowadza się do emulsji zazwyczaj takie dodatki, które nadają jej wrażliwość na barwę zieloną, żółtą i pomarańczową (bez czerwonej).

Takie emulsje nazywamy „ortochromatycznemi" (np. Alfa „Orto-Ultra"); emulsje zaś, które są ponadto wrażliwe na czerwień, nazywamy „panchromatycznemi", czyli „wszechbarwoczułemi".

Ponieważ w czasach bieżących wychodzą już z użycia emulsje „ślepe", a emulsje panchromatyczne używane są narazie jeszcze tylko do szczególnych celów, za materjał najbardziej rozpowszechniony uważać można emulsje ortochromatyczne.

Barwoczułość optyczna a fotograficzna.

Wrażliwość takich emulsyj na barwy byłaby bez zarzutu, gdyby stopnie jasności, w jakich negatyw oddaje barwy poszczególne, równe były jasnościom, odczuwanym przez oko ludzkie, patrzące na różne

*) Jeszcze większa jest jej wrażliwość na promienie, leżące poza fioletową (dla oka ludzkiego niewidzialną) częścią widma słonecznego; wrażliwość ta jednak nie da się zazwyczaj wyzyskać we fotografji, gdyż szkło, z którego sporządza się objektywy fotograficzne, pochłania promienie pozafioletowe niemal doszczętnie.

barwy. Tak jednak nie jest. Dla emulsji ortochromatycznej „najjaśniejszą" jest barwa fiołkowa i niebieska, mniej jasną jest barwa zielona i żółta, a najciemniejszą pomarańczowa; dla oka ludzkiego natomiast najjaśniejszą jest barwa żółta, ciemniejszą pomarańczowa i zielona, a najciemniejszą niebieska i fioletowa.

We wypadkach, w których na tem zależy, aby jasność barw na zdjęciu odpowiadała dokładnie jasnościom barw odczuwanym przez oko, można „poprawić" wrażliwość emulsji zapomocą prostego środka, zwanego „filtrem". Załóżmy na objektyw płaską szybkę ze szkła żółtego i popatrzmy na matówkę kamery, nastawionej na przedmiot różnobarwny. Zobaczymy wtedy, że różne barwy zmieniły wygląd: czerwona przeszła w pomarańczową, żółta i zielona jest niezwykle świetna, niebieska zmieniła się w zieloną, a fioletowa jest czarno-brunatna.

Jest tak dlatego, że szybka żółta, którą nasadziliśmy na objektyw, przepuszcza niektóre barwy łatwiej, a inne powstrzymuje, jakgdyby je przesiewała, czyli „filtrowała". Taki sam efekt uzyskalibyśmy w świetle sztucznem, nakładając szybkę żółtą nie na objektyw, lecz na żarówkę*), która oświetla przedmiot różnobarwny.

Filtry żółte.

Rzecz jasna, że nie każda szybka z byle jakiego szkła o żółtem zabarwieniu będzie odpowiednim filtrem do zdjęć na emulsjach ortochromatycznych. Odcień żółty szkła, z którego sporządza się filtr, musi być tak dobrany do właściwości emulsji, aby żadna barwa nie wychodziła na niej ani jaśniej, ani ciemniej, niż odczuwa je oko ludzkie. Stąd też — ściśle biorąc — każda emulsja wymaga innego odcienia filtra, aby jej barwoczułość mogła być w pełni wyzyskana.

Dlaczego tak jest, zrozumiemy, gdy weźmiemy pod uwagę, że pod nazwą „ortochromatycznych" są w handlu emulsje w bardzo różnych stopniach uczulone na poszczególne barwy. U dobrych emulsyj (np. „Alfa-Orto") wrażliwość na barwę żółtą i zieloną jest tylko nieznacznie mniejsza od jej wrażliwości na barwę niebieską i fioletową; u gorszych emulsyj — chociaż także nazywają się ortochromatycznemi — wrażliwość na żółcień i zieleń może być 10—20 razy mniejsza, niż na błękit i fiolet. Do dobrych emulsyj zatem wystarczy filtr ze szkła o blado żółtem zabarwieniu, aby ich wrażliwość na żółcień dostosować do wrażliwości na błękit i fiolet; do gorszych zaś musi się używać filtrów bardzo silnie żółto zabarwionych, czyli bardzo „gęstych", jak się mówi technicznie.

Taki gęsty filtr podobny jest w działaniu do sita gęstego o oczkach bardzo drobnych; sito takie przepuszcza przez swej oczka tylko najdrobniejsze cząsteczki, a powstrzymuje ogromną ilość materjału przesiewanego. Podobnież filtr gęsty przepuszcza niewielką tylko ilość światła przezeń przechodzącego. Stąd też na emulsję może działać tylko drobna część światła wysyłanego przez przedmiot fotografowany;

---

*) Światło żarówek już samo przez się posiada zabarwienie czerwonawo żółte; stąd do zdjęć w takiem świetle wyrabiane są osobne emulsje, uwrażliwione najsilnej na barwę pomarańczową.

a ta mała ilość światła wymaga z natury rzeczy o wiele dłuższego naświetlenia zdjęcia, niż wtedy, gdybyśmy zdjęcie robili bez filtra.

Nie jest zatem obojętne, czy ortochromazja emulsji jest dobra, czyteż tylko mierna. Nawet emulsja o niesłychanie wysokiej czułości ogólnej, ale małej ortochromazji, nie zrównoważy w praktyce emulsji znacznie mniej czułej, ale zato doskonale ortochromatyzowanej; pierwsza bowiem wymaga filtrów bardzo gęstych, które tak znacznie przedłużają czas naświetlenia, że w porównaniu z tem druga emulsja — dzięki jasnemu filtrowi — może mimo swej niższej czułości wymagać naświetlenia krótszego niż pierwsza.

Stopniowanie filtrów.

Filtry żółte, wyrabiane obecnie, posiadają już wysoki stopień doskonałości. Odcień żółty szkła odpowiada w zupełności wymaganiom teoretycznym; nie powstrzymuje żadnych promieni potrzebnych, a promienie błękitne i fiołkowe osłabia tylko w takiej mierze, aby stopień ich jasności nie przewyższał jasności barwy żółtej i zielonej.

Z takiego szkła żółtego możnaby wyrabiać szybki różnej grubości i w ten sposób otrzymywać filtry jaśniejsze i ciemniejsze; jednak gruba szyba zmieniałaby znacznie bieg promieni, przechodzących przez objektyw, zatem zdjęcia z filtrem wymagałyby innego nastawienia na ostrość, niż zdjęcia bez filtru. Toteż fabryki filtrów stosują inną metodę: wszystkie filtry sporządzają ze szybek jednej grubości, ale odcień żółty szkła stopniują w ten sposób, aby filtry mimo równej grubości szkła mogły być jużto słabo żółtawe, jużto ciemniej żółte.

Na tej drodze uzyskuje się z wysoką dokładnością techniczną filtry o różnych stopniach żółtości. Niektóre fabryki wyrabiają filtry w dwóch tylko stopniach żółtości; inne w trzech i czterech stopniach, a jeszcze inne nawet w pięciu różnych stopniach żółtości. Stopnie te oznacza się zwykle numerami: numerem 1 określa się filtr jasny, numerem 2 filtr średni, a numerem 3 filtr ciemny (gęsty). Jeżeli jest pięć stopniowań filtrów, wtedy do trzech numerów powyższych dołącza się jeszcze filtr t. zw. „migowy" (oznaczany numerem 0) i filtr „bardzo gęsty" (numer 4).

Oznaczanie filtrów.

Pierwszym, który zagadnienie ortochromazji i filtrów opracował wszechstronnie pod względem teoretycznym, był Artur von Hübl; on też podał pierwszą podstawę do oznaczania gęstości filtrów cyfrowo. Według niego numerowi 1 odpowiada taka gęstość (żółtość) filtru, która zawiera 1 gram barwika żółtego na metr kwadratowy powierzchni*). Fabryki dzisiejsze starają się zachować numerowanie podobne, chociaż są między poszczególnemi wyrobami pewne różnice. Naogół tedy — z dokładnością zupełnie wystarczającą w praktyce — przyjąć można, że filtr numer 1 odpowiada swym stopniem żółtości jednemu gramowi barwika na metr^2 powierzchni, filtr numer 2 odpo-

*) Za czasów Hübla (około r. 1890) wyrabiano filtry żółte przez powlekanie szybek ze szkła bezbarwnego warstewką żelatyny lub kolodjum z dodatkiem barwika żółtego.

wiada dwom gramom, numer 3 trzem gramom, a filtr migowy (numer 0, względnie numer $^1/_2$) odpowiada połowie grama barwika na metr.

Przedłużenie naświetlenia.

Każdy filtr powstrzymuje część światła przezeń przechodzącego, a tylko część światła przepuszcza; wobec czego czas naświetlenia zdjęcia musi uledz pewnemu przedłużeniu w porównaniu ze zdjęciem bez filtru. W praktyce fotograficznej ważną rzeczą jest zatem wiedzieć, ile razy dłużej naświetlać należy zdjęcie po włączeniu filtru, i stąd poszło — niefortunne w pomyśle — nazywanie filtrów: „dwukrotny", „czterokrotny" i t. p. Ma to oznaczać, że dany filtr przedłuża czas naświetlenia dwukrotnie, inny przedłuża je czterokrotnie i t. d.

Gdyby wszystkie emulsje ortochromatyczne różnych fabryk były z jednakową doskonałością uwrażliwione na barwy, takie nazywanie filtrów „dwukrotnemi", czyteż „czterokrotnemi" miałoby pełną wartość praktyczną; wspomniałem jednak wyżej, że różne fabryki ortochromatyzują swe emulsje w stopniach bardzo rozmaitych. Efekt praktyczny jest taki, że filtr, np. numer 1, wymagać może na pewnej emulsji trzykrotnego przedłużenia naświetlenia, na innej zaś emulsji ten sam filtr da dobre zdjęcie dopiero przy sześcio lub ośmiokrotnem przedłużeniu czasu naświetlenia.

Skoro zatem jeden i ten sam filtr może być raz „trzykrotnym", a drugi raz „ośmiokrotnym" — zależnie od dobroci emulsji ortochromatycznej — to takie oznaczanie filtrów „krotnościami" jest rzeczywiście niefortunne. Pewną wartość praktyczną może mieć to oznaczanie tylko przy porównywaniu różnych filtrów między sobą; łatwo bowiem zrozumieć, że filtr, zwany „trzykrotnym", wymagać będzie na każdej emulsji — bez względu na jej dobroć — naświetlenia o połowę krótszego, niż filtr, zwany „sześciokrotnym".

Aby zatem otrzymywać za filtrem dobrze naświetlone zdjęcia, nie wystarczy przyjąć na ślepo, że filtr „dwukrotny" przedłuża naświetlenie dwukrotnie; lecz należy wypróbować doświadczalnie, czy naświetlenie np. dwu sekund przez filtr da negatyw dokładnie taksamo kryty (gęsty), jak naświetlenie jednej sekundy bez filtra. Jeżeli się potem weźmie inną emulsję ortochromatyczną (pochodzącą z innej fabryki, lub też z tej samej fabryki, ale inny gatunek emulsji), to należy znów sprawdzić doświadczalnie, ile razy przedłuża się naświetlenie dla danego filtra*).

Kiedy filtr jest potrzebny.

Zadaniem filtrów żółtych jest powstrzymanie zbyt silnego działania promieni niebieskich i fiołkowych na emulsję ortochromatyczną, a to w tym celu, aby przedmioty w tych barwach nie były na obrazku pozytywowym za jasne w porównaniu z przedmiotami żółtemi i zielonemi. Jeżeli zatem przedmiot zdejmowany zawiera barwy niebieskie

*) Emulsje „Orto" i „Ultra-Orto" z fabryki Alfa są tak dobrze ortochromatyzowane, że na nich rzeczywiście filtr „dwukrotny" wymaga tylko dwukrotnego przedłużenia naświetlenia. Filtry gęstsze, niż „dwukrotny", nie są na tych emulsjach nigdy potrzebne; przeważnie wystarcza filtr „migowy", który na nich praktycznie nie przedłuża naświetlenia.

i zielone obok żółtych i pomarańczowych, to filtr jest przy zdjęciu potrzebny. Jeżeli zaś na zdjęciu mieszczą się tylko przedmioty jednej barwy, (np. las z zielonemi liśćmi i zieloną trawą, lub błękitne morze z niebem również błękitnem), to wtedy filtr — nawet najgęstszy — na nic się nie przyda, a tylko niepotrzebnie przedłuży czas naświetlenia.

Nie potrzeba podobnież żadnego filtru wtedy, gdy przedmiot zdjęcia zawiera wprawdzie różne barwy, ale fotografującemu nie zależy na tem, aby te różne barwy wyszły w takich stopniach jasności, jakie odpowiadają wrażeniu wzrokowemu. Ma to miejsce we wszystkich tych przypadkach, w których wartość zdjęcia tkwi nie w rozmieszczeniu światłocienia, lecz w linjach i bryłach, jak np. w obrazkach rodzajowych, architekturze, w części portretów, w zdjęciach sportowych, niektórych technicznych i t. p. a także we większości zdjęć w świetle sztucznem.

Niezbędny natomiast jest filtr do wszystkich tych zdjęć, w których właśnie oddanie stopni jasności barw ma wartość wybitną, a więc np. do zdjęć tkanin wzorzystych, przeważnej części zdjęć naukowych, części zdjęć technicznych, niektórych portretów, krajobrazów jesiennych i zimowych w słońcu, reprodukcyj obrazów barwnych, i t. p.

Odpowiednia gęstość filtrów.

Im doskonalsza jest ortochromazja emulsji, tem jaśniejszy filtr żółty wystarcza do oddania wartości barw na zdjęciu w stopniach jasności odpowiadających wrażeniu wzrokowemu. Gdyby zatem filtr miał gęstość większą, niż do danej emulsji wystarcza, to zdjęcie nie byłoby lepsze, lecz gorsze, niż za filtrem jasnym (mniej gęstym); gdyż wtedy barwa błękitna i fiołkowa wypadłaby za ciemno w porównaniu z żółtą i zieloną. Zdjęcie krajobrazowe np. miałoby białą trawę i białe drzewa na tle nieba tak czarnego, jak bywa tylko tuż przed burzą.

Niektórzy fotografowie lubią — prócz kilkunastu objektywów — mieć także różne filtry, i to po kilka do każdego objektywu. W następstwie tego nie wiedzą przeważnie, na który objektyw i na jaki filtr się zdecydować, a pozatem łatwo popełniają omyłki wskutek nieodpowiedniego wyboru filtru. Jeżeli używa się zawsze emulsyj dobrze ortochromatyzowanych, wszelkie filtry gęstsze niż numer 1 są zupełnie zbędne (wyjąwszy zdjęcia o przewadze barw pomarańczowych), a zatem cały zapas filtrów ogranicza się do jednego, lub dwu najwyżej, a to:

a) Filtr numer 1 do zdjęć, w których zależy na dobrem oddaniu różnych barw w ich stopniach jasności,

b) Filtr numer zero (migowy), do wszelkich innych zdjęć, w których filtr jeszcze może być pożądany. Ten filtr zresztą wystarcza na ogromną większość wypadków, zwłaszcza że nie należą do rzadkości takie zdjęcia, w których na dobrze ortochromatycznej emulsji nie potrzeba wogóle żadnego filtru żółtego.

Z jakiej fabryki filtr pochodzi, jest to już rzecz małej wagi, gdyż szkło na filtry obecnie wyrabiane jest w doskonałej jakości, a drobne niedokładności w szlifowaniu szybek nie wpływają rażąco na wynik zdjęcia.

Gdzie filtr umieszczać.

Szybka szklana płaska, umieszczona tuż za objektywem, przedłuża jego ogniskową (a raczej zbiegową) o jedną trzecią część swej grubości: umieszczenie przed objektywem wpływa nieco słabiej. Ponieważ filtry żółte wyrabiane są ze szkła płasko równoległego o niewielkiej grubości (1—1 $^1/_2$ milimetra), owo przedłużenie ogniskowej niezbyt wpływa na ostrość obrazu. W kamerach bez matówki (do zdjęć na błonach) korzystniej jest umieszczać filtr z przodu na objektywie; w tyle zaś, tuż za objektywem wewnątrz kamery, należy umieszczać filtr wtedy, gdy zdjęcia robi się po poprzedniem nastawieniu obrazu na matówce. Wtedy także należy nastawiać obraz już przez filtr, to znaczy, po umieszczeniu filtru za objektywem.

Pozatem fabryki filtrów i fabryki objektywów podają zazwyczaj wskazówki praktyczne co do najkorzystniejszego sposobu umieszczania filtrów.

Ruch fotograficzny w Kraju.

Jeśli intenzywność fotografji w Polsce obserwować z punktu widzenia przemysłu fotograficznego, to należy stwierdzić, że ruch ten stale się wzmaga mimo również wzmagającego się kryzysu, bo nasz przemysł fotograficzny stale się rozwija i fabryki z „Alfą" na czele zwiększają produkcję, rozbudowują swoje urządzenia i zwiększają stan zatrudnienia.

Ale jeśli na ten ruch spojrzymy od strony organizacyjnej, sprawa przedstawi się gorzej. Ilość towarzystw fotograficznych wprawdzie może nawet wzrasta, zwłaszcza na prowincji, jednocześnie jednak wszelka ich łączność maleje, poczynania organizacyjne słabną i każdy amator, w najlepszym zaś razie Towarzystwo chodzi zupełnie samopas.

Więzią między Towarzystwami była zawsze prasa fachowa, która dziś jest bardzo słaba. Nasze pismo naczelne, „Fotograf Polski" boryka się z bardzo poważnemi trudnościami, skoro w chwili, gdy piszę te słowa (początek października 1935) mamy tylko cztery zeszyty pisma za rok 1935, i to mimo zapowiedzi w zeszycie drugim, że pismo będzie ukazywało się całkiem regularnie.

Drugie pismo fachowe, wydawane staraniem tej samej firmy wydawniczej, „Foto" ukazuje się w tem samem tempie, tak, że polscy amatorzy właściwie są pozbawieni możności dowiedzenia się, co się w polskim świecie fachowym dzieje, skoro w wrześniu mają w ręku tylko zeszyt pisma, który powinien ukazać się w... kwietniu.

Tego stanu nie zmienią nawet wyrazy ubolewania pod moim adresem, zamieszczone w zeszycie trzecim „Fotografa Polskiego", a odnoszące się do krytyki poczynań Wydawnictwa, zamieszczonej przezemnie w ostatnim zeszycie „Nowości Fotograficznych". Obecnie już nie krytykuję, a tylko podaję stan faktyczny i chętnie za te uwagi przeproszę Wydawnictwo, o ile „nadrobi" opóźnienia i pokaże nam w końcu tego roku dwanaście zeszytów naszego naczelnego pisma fachowego, dla którego poziomu zresztą jestem z pełnem uznaniem i któremu nigdy nie odmówie współpracy, do której zawsze jestem gotów na każde wezwanie.

Jedynem pismem miesięcznem ukazującem się regularnie są „Wiadomości Fotograficzne" wychodzące obecnie w bardzo okazałej szacie pod redakcją p. Kazimierza Gregera w Poznaniu. Pismo to zupełnie straciło charakter reklamowy i przynosi artykuły najpoważniejszych autorów polskich. Pozatem ukazują się regularne dwa razy do roku „Nowości Fotograficzne" wydawane staraniem „Alfy".

Na terenie wystaw krajowych i międzynarodowych dzieje się różnie.

Wzrost ilości Salonów Międzynarodowych stoi wogóle w zupełnej dysproporcji do zwiększających się trudności gospodarczych świata, to też nic dziwnego, że obserwując statystykę ruchu wystawowego musimy stwierdzić, iż naogół rośnie aktywność krajów mniejszych biorących udział w Salonach od niedawna, podczas gdy wystawcy mający za sobą długoletnią pracę na tem polu ograniczają się do wystaw najpoważniejszych.

Na tem tle udział Polski w imprezach międzynarodowych przedstawia się okazale, bo w ostatnim okresie rocznym liczba wystawców polskich wzrosła z 40 na 54, a również wzrosła ilość obrazów wystawionych.

Fakt ten jest o tyle godny podkreślenia, że równocześnie zubożenie kraju, a zwłaszcza warstw inteligencji pracującej, dostarczającej kontyngentu artystów fotografików postępuje tak szybko, że poziom życia coraz bardziej opada do poziomu budżetu wegetatywnego, w którym niema miejsca na wydatki o celach idealnych.

I znowu paradoks, bo równocześnie wzmaga się w Polsce zbyt aparatów fotograficznych najwyższej klasy — widocznie ludzie „są za ubodzy, by kupować tanie rzeczy", wzmaga się konsumcja krajowego materjału fotograficznego i rosną cyfry produkcji.

Przyczyną tego jest rozszerzanie się ruchu fotograficznego na małe centra, gdzie brak innych atrakcyj kulturalnych pozwala na inwestowanie pewnych ilości pieniędzy w fotografję a spokojne stosunki miejscowe wraz z wolniejszym trybem życia pozwalają na zrzeszanie się amatorów, dysponujących większą ilością wolnego czasu, niż mieszkańcy miast wielkich.

Stąd też płynie w Polsce nawrót do krajobrazu, zanik wszelkich rodzajów „nowej rzeczowości" i kierunek raczej idealistyczny, zdawałoby się już zupełnie zarzucony w naszej sztuce.

Duch nowych czasów wyraża się raczej w modernizacji narzędzi pracy. Aparaty na płyty zanikają w gwałtownem tempie, ustępując miejsca kamerom na błony filmowe, przyczem dość dużą rolę odgrywają aparaty minjaturowe, zwłaszcza w miastach.

Do szerokiego zasięgu fotografji przyczynia się potężnie rozwijający się ruch turystyczno krajoznawczy, ogarniający obok młodzieży i starsze społeczeństwo

Podobnie jak w latach poprzednich i w tym roku przewidywany jest tylko jeden Salon Międzynarodowy, który odbędzie się w Warszawie. System ten umożliwi artystom zagranicznym wzięcie udziału w tej naczelnej imprezie polskiej, gdyż nie są oni dezorjentowani przez większą ilość wystaw międzynarodowych, wśród których nie można odróżnić poważnych Salonów od wystaw mniejszego znaczenia. Pozatem oczywiście będzie kilka wystaw ogólnopolskich i regjonalnych, przeznaczonych tylko dla artystów krajowych.

Dr. Tadeusz Cyprian, (C. F. K. P.)

P r z y p i s e k r e d a k c j i: Nakrótko przed zamknięciem naszego numeru, otrzymaliśmy pierworodny numer wydanego w Wilnie, przez znamienitą trójkę (Bułhak, Cyprian, Romer), „Przeglądu fotograficznego". Wypada więc na tem miejscu fakt ten zanotować, aby uwagi autora „Ruchu fotograficznego" nie straciły na aktualności w późniejszem wydaniu „Nowości Fotograficznych".

„Przegląd Fotograficzny" cechuje solidna szata zewnętrzna (drukowany na kredowym papierze z całostronnicowemi ilustracjami) i ciekawa treść. Spośród zapowiedzi i zamierzeń redakcji należy podkreślić wezwanie do czytelników o współpracę, t. zn. że redakcja nie chce bynajmniej zasklepiać się w kole znanych i uznanych autorów w piśmiennictwie fotograficznem, lecz zaprasza wszystkich tych, którzy chcą i mają coś do powiedzenia z dziedziny nauki czy sztuki fotograficznej.

Realizatorem szczęśliwego pomysłu jest p. St. Turski (wydawca Almanachu Fot. Pol.), który pismo wydaje i podpisuje. Cena prenumeraty bardzo niska, bo wynosi zaledwie zł 4.80 rocznie. Zainteresowanym podajemy adres: Wilno, Bonifraterska 2—4.

J. O.

Drobiazgi.

M i s k i z t e k t u r y mogą mimo niewielkiej trwałości oddawać dobre usługi, np. w podróżach, do wywoływania powiększeń rzadko robionych i t. p. Można je łatwo sporządzić bez narzędzi i bez umiejętności. Do misek małych formatów wystarcza cienka tektura; do większych należy wziąć odpowiednio grubszą. Z tektury wycina się prostokąt większy o 5—10 cm od formatu płyty, aby przez zagięcie go z czterech stron otrzymać brzegi podniesione. Naroża tych brzegów łączy się ze sobą zapomocą zeszycia ich nitką, alboteż zapomocą oklejenia ich zzewnątrz paskami mocnego papieru, poczem gotową już miskę oblewa się wewnątrz i zewnątrz roztworem parafiny w benzynie. Jeszcze lepiej zapobiega wsiąkaniu płynów w miskę powleczenie jej lakierem zaponowym lub roztworem celuloidu (starych filmów) w acetonie.

Miski większych formatów (ponad 18×24) lepiej jest robić z deseczek drewnianych (dykty), połączonych ze sobą śrubkami mosiężnemi i powleczonych potem lakierem zaponowym.

Fotografja dwubarwna. Znane ogólnie ilustracje barwne w krakowskim „Światowidzie" i w innych czasopismach polegają na metodzie dwubarwnej. Obrazki tego rodzaju można otrzymywać łatwo za jednem zdjęciem, jeżeli tylko ma się kasety dostatecznie głębokie, aby pomieściły dwie płyty położone na sobie. Na spód wkłada się płytę ortochromatyczną wysokiej czułości (np. „Alfa Orto") emulsją na wierzch, na nią kładzie się cienką kartkę (folję) żelatynową żółto zabarwioną, a na wierzch płytę „ślepą" (nie ortochromatyczną) małej czułości (np. przezroczową lub fotomechaniczną) emulsją wdół, a zatem szkłem na wierzch. Czułości obu tych gatunków płyt powinny być tak stosowane do siebie, aby po wywołaniu oba negatywy były niemal jednakowo gęste. Różnice wyrównywa się wymienieniem kartki żelatynowej na inną, o słabszem lub silniejszem zabarwieniu żółtem.

Zdjęcia robi się w zwykły sposób, naświetlając tak długo, jak tego wymaga wierzchnia płyta o małej czułości. Światło, idące od objektywu, działa na płytę wierzchnią (ślepą) od tyłu, przechodzi następnie przez żółtą żelatynę (pełniącą funkcję filtru) i działa na drugą płytę o emulsji ortochromatycznej. Po wywołaniu i utrwaleniu w zwykły sposób ma się dwa negatywy, identyczne co do treści, ale różnie kryte w danych miejscach, gdyż jeden z nich jest na płycie ślepej, drugi zaś na ortochromatycznej za filtrem. Ten drugi jest pozatem mniej ostry i w stosunku do pierwszego „odwrócony" o tyle, że na nim prawa strona znajduje się po lewej.

Z pierwszego negatywu („ślepego") sporządza się odbitki pozytywowe na papierze bromosrebrowym „ściąganym", t. j. takim, którego warstewka da się po wywołaniu i utrwaleniu przenieść na inny papier; odbitki te po wypłukaniu barwi się na kolor czerwonawy zapomocą azotanu uranowego i żelazicjanku (wzmacniacz uranowy).*) Z drugiego negatywu (ortochromatycznego) sporządza się odbitki w kolorze niebieskim na znanym papierze cyjanotypowym, własnoręcznie sporządzonym. Odbitki z obu negatywów styka się ze sobą pod wodą, wyjmuje się obie razem i kontroluje do jasnego światła, czy kontury obu obrazków padły dokładnie na siebie, poczem wiesza się razem do wysuszenia.

Gdy zupełnie wyschną, oddziela się jeden papier od drugiego i ma się na papierze cyjanotypowym odbitkę już barwną, na której brak tylko koloru fioletowego i czysto zielonego, inne bowiem odcienie barwne występują z wielką soczystością.

Wywoływanie rozdzielne. Sposób ten, dawno już znany, ale mało stosowany, nadaje się zarówno do zdjęć o trafnem, jak i o niepewnem naświetleniu. Do jednej miski wlewa się roztwór 5 g węglanu sodu (zwykłej sody) na 100 ccm wody, do drugiej zaś roztwór ½ g metolu i 2 g siarczynu sodu (bezwodnego) na 100 ccm wody.

Negatyw zanurza się na 2 minuty do drugiej miski (z metolem), poczem bez opłukania przenosi się go do pierwszej miski (ze sodą) również na czas dwu minut. Miski należy lekko kołysać, ale nie wystawiać ich na światło ciemnicowe. Po upływie przepisanych czterech minut opłukuje się gotowe już negatywy i przenosi do utrwalacza.

Metoda ta ma tę zaletę, że nie daje nigdy negatywów za silnie krytych, może zatem być z korzyścią stosowana do wywoływania tych zdjęć, ktore mają być następnie powiększane.

J. Świtkowski.

Ostrożnie z kwasem octowym. Dużo jeszcze fotografujących stosuje kąpiel przerywająco-oczyszczającą z zawartością kwasu octowego. Tym właśnie fotografom zwracamy uwagę, aby przy błonach (Leica) nie używali tej kąpieli o zbyt silnem stężeniu, ponieważ spotkać ich może niemała przykrość. Kwas octowy mianowicie powoduje ściągnięcie się żelatyny i utworzenie się charakterystycznej siatki, która przy powiększaniu rozprasza niemal zupełnie kontury obrazu.

Suszenie błon spirytusem można bez obawy o całość celulojdu stosować, jeśli działanie alkoholu ograniczy się do odpowiednio długiego czasu trwania. Wystarczy w tym celu używać spirytusu do palenia mimo jego zabarwienia przez skażenie. Dla uniknięcia mlecznego zamglenia, tworzącego się spowodu gwałtownego wchłaniania wody przez alkohol, można do spiritusu dodać 1% gliceryny lub kwasu salicylowego. Pierwsza z racji swej hygroskopijności nadaje błonie elastyczność,

---

*) Gotowe naboje Alfa: kąpiel „Czerwona Sepja". (Red.)

a drugi działa nawet zachowawczo na emulsję (konserwacja). Po zanurzeniu błony w spirytusie należy zawiesić ją w ciepłem i przewiewnem miejscu. W przypadku posiadania grzejnika elektrycznego (Foen) można proces suszenia jeszcze wydatniej skrócić; uważać przy tem jednak należy, aby nie przetrzymywać zbyt długo grzejnika w tem samem miejscu, lecz przenosić go wzdłuż błony, ponieważ nastąpićby mogło stopienie się emulsji.

J. O.

Wystawy i Kongresy.

IX Międzynarodowy Salon Fotografiki w Polsce otwarty został w Warszawie dnia 28 września br. Czas trwania przewidziany jest do dnia 3 listopada 1935.

III Wystawa Sztuki Fotograficznej w Stanisławowie odbyła się w czasie od 29 września do 13 października 1935.

Wystawę o charakterze ogólniejszym urządza **Ukraińskie Towarzystwo Fotograficzne** we Lwowie. Czas trwania od 1—21 listopada 1935 r. Miejscem wystawy będzie Muzeum Szewczenki we Lwowie.

Międzynarodowa Wystawa Fotografji Współczesnej organizowana przez Muzeum Sztuk Dekoracyjnych (Musée des Arts Décoratifs) w Paryżu, odbędzie się w Louwrze, (Pavillon de Marsau) od 20 grudnia 1935 do 1 lutego 1936.

Wystawa obejmie oryginalne fotografje z rozmaitych dziedzin, dotąd nie wystawiane na żadnej wystawie francuskiej. Ostatni termin nadesłania fotografij wyznaczono na 1 listopada 1935. Szczegółowe warunki uczestnictwa w wystawie ogłoszone są w specjalnym prospekcie. Adres: M. le Conservateur du Musée des Arts Décoratifs. Exposition de la Photographie, 107, Rue de Rivoli, Paris I-er.

IX Międzynarodowy Salon „Iris“ w Antwerpji od 22 grudnia 1935 do 5 stycznia 1936. Termin zgłoszeń upływa 15 listopada 1935. Adres: F. Borrenbergen, Antwerpen 265 Dambruggestraat.

Międzynarodowy Salon Fotograficzny w Capetown (Afryka) w styczniu 1936. Ostatni termin nadsyłania zgłoszeń 19 listopada 1935, pod adresem Richard Dekenah, Hon. Salon Secretary P. O. Box 2439, Capetown, South Africa. Wpisowe 5 szyl. ang.

Zapowiedziany przez nas w numerze poprzednim **Międzynarodowy Kongres Fotograficzny** odbył się w Paryżu w dniach 7—13 lipca br. W kongresie wzięło udział 14 krajów. Po raz pierwszy uczestniczyła w nim także Polska, której delegat p. inż. Witold Romer ze Lwowa wygłosił obszerny referat na temat pomiaru czułości materjałów fotograficznych*), przedstawiając zarazem wnioski Komisji Fotograficznej przy Polskim Komitecie Normalizacyjnym. Ogółem wygłoszono 70 referatów o treści teoretycznej i praktycznej. Pozatem demonstrowano kilka nowości technicznych, z których przedewszystkiem wyróżnić należy filtry polaryzujące, mające za zadanie wyeliminowanie refleksu szklistego przy zdjęciach np. okien wystawnych i t. p. — Następny skolei kongres zwołany ma być w 1938 r. do Rzymu.

---

*) Zagadnienie to opisuje inż. Romer w nowopowstałym „Przeglądzie Fotograficznym“.

Ilustracje do artykułu „Fotografja w obliczu gór".

(Komentarz autorski.)

Wszystkie ilustracje wykonano na filmie krajowym „Alfa-Pan", aparatem „Leica", przy użyciu filtra żółtego średniej gęstości. Taśmę wywołano w puszce „Correx", w wywoływaczu metolowo-boraksowym (bez bromku potasu), według przepisu Inż. Daniewskiego. Czas wywoływania 20 minut przy temperaturze przeciętnej około 18° C. Czas naświetlenia $^1/_4$ sec. przy otworze F : 6,3 i wspomnianym żółtym filtrze. Odbitki do reprodukcji wykonano na „Alfabromie" normalnym.

Dr. Antoni Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane.

Od redakcji.

Zamieszczony w niniejszym numerze „Nowości Fotograficznych" artykuł p. prof. J. Bułhaka jest jednym z 35 rozdziałów wychodzącej właśnie spod prasy drukarskiej pracy p. t. „Estetyka światła". Na podstawie tego ciekawego fragmentu mają nasi czytelnicy możność ocenienia całości. Przypuszczamy więc, że zaznajomienie się z tym rozdziałem będzie niewątpliwą zachętą do poznania wszystkich rozdziałów tej bardzo interesującej książki.

Dawniejsze numery „Nowości Fotograficznych" są wyczerpane. Kompletującym nasze wydawnictwo dostarczyć jedynie możemy jeszcze nry 8, 10, 12 i 13. Zaznaczamy jednak, że posiadany zapas jest także niewielki i w krótkim czasie może się wyczerpać.

Nowości z przemysłu.

Filtr polaryzujący.

Jak już na innem miejscu wspomnieliśmy, międzynarodowy Kongres Fotograficzny w Paryżu przyniosł poza referatami teoretyczno-naukowemi również pewne nowości praktyczne. J. B. Mc. Farlan z Rochester mianowicie zreferował konstrukcję i zastosowanie filtru polaryzującego.

Filtr polaryzujący składa się z niezliczonej ilości pałeczkowatych kryształków, równolegle względem siebie położonych i wytwarzany bywa zależnie od celu także w dużych arkuszach. Ta właśnie budowa filtru pozwala na różne zastosowanie jego w fotografji. Znaczenie zaś światła spolaryzowanego dla fotografji leży w tem, że fotografowane przedmioty światło to częściowo odbijają, przyczem część światła odbija się kierunkowo, a część dyfuzyjnie.

Jeśli zatem oświetlimy jakiś przedmiot światłem spolaryzowanem, to światło odbite dyfuzyjnie zdepolaryzuje się. Pozostanie spolaryzowane światło odbite kierunkowo, które — jak wiemy — zniekształca w większym lub mniejszym stopniu wygląd przedmiotu, niszcząc np. jego szczegóły. Przez nasadzenie na objektyw filtru polaryzującego, który przy odpowiedniem ustawieniu zgasi światło odbite kierunkowo, uzyskujemy

możność fotografowania zapomocą jedynie zdepolaryzowanego światła dyfuzyjnego, wierniej przedstawiającego przedmiot. Konieczne to jest zwłaszcza przy zdjęciach silnie refleksujących przedmiotów.

Dalej idące możliwości uzyska się wówczas, gdy jeden filtr polaryzujący założymy przed źródło światła, a drugi, którego ustawienie można dowolnie zmieniać, nałożymy na objektyw. W wielu jednak przypadkach można uzyskać zadowalające wyniki już przez nasadzenie filtru tylko na objektyw aparatu np. przy świetle dziennem, albowiem znaczna część nieba daje również spolaryzowane światło, odbijające się kierunkowo (około 32°) na niemetalowych przedmiotach.

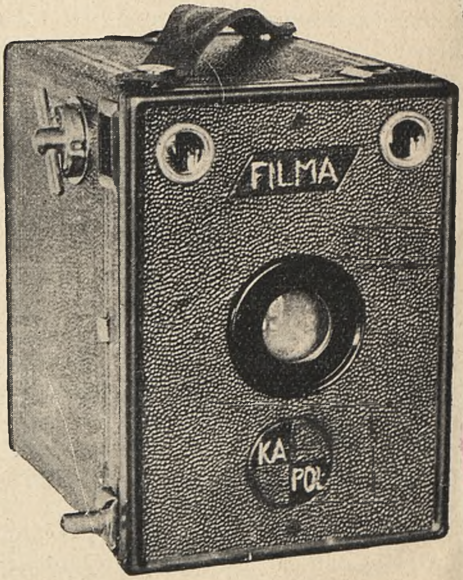
Przez odpowiednie ustawienie filtru można pozatem zmieniać stosunek ilościowy światła odbitego kierunkowo i dyfuzyjnie.

Możliwość zastosowania filtrów polaryzujących jest rozmaita. Można ograniczyć intensywność świetlną nieba w stosunku do chmur i przedmiotów, które rażąco odbijają się na jego tle. Jako jedyne znane filtry, dają możność osłabienie światła nieba w fotografji barwnej. Pozwalają wyrównać kontrasty jednego i tego samego przedmiotu i dokonywać zdjęć przedmiotów, będących w wodzie. Dalej można uniknąć niemi zbyt silnych refleksów przedmiotów mokrych i refleksów twarzy. Wykazują one pewnego rodzaju działanie w głąb, nie zatracając wiernego oddawania barw przedmiotów bliżej położonych. Pozatem możemy filtrami polaryzującemi podnieść kontrast przy reprodukcjach, ulepszyć wynik w fotografji barwnej i t. d. J. O.

Aparaty fotograficzne polskiej produkcji.

Wobec częstych zapytań w tej sprawie wyjaśniamy, że na rynku ukazały się ostatnio dwa typy aparatów filmowych wytwórczości krajowej. Są to: „Filma“ 6×9 cm z Zakładów Mechanicznych „Kamera Polska“ w Chodzieży i „Korona“ 4×6,5 z fabryki „Bracia Pawelscy“ Warszawa, Długa 29.

Zamieszczona obok ilustracja przedstawia właśnie aparat „Filma“. Cechuje go łatwość w obsłudze, trwałość (skrzyneczka metalowa) i przedewszystkiem — jeśli chodzi o nasze warunki gospodarcze — taniość. Cena aparatu „Filma“ wynosi zł 15.—



Drukiem i Nakładem Fabryki Płyt, Błon i Papierów Fotograficznych „ALFA“.
Redaktor odpowiedzialny: Jan Orłowski, Bydgoszcz.

Alfa-druk. Bydgoszcz.